Jadwiga Gracla

Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2001

Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie

Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 2014

Jadwiga Gracla

Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2001

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Barbara Czapik-Lityńska

Recenzent
Bogusław Mucha

Redaktor
Wiesława Bulandra

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Krystyna Baron

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1109-9

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 200+50 egz.
Ark. druk. 10,25. Ark. wyd. 13,50.
Papier offset. kl. III, 80 g. Cena 18 zł

Skład, łamanie, druk i oprawa
Przedsiębiorstwo Miernictwa Górniczego Spółka z o.o.
Oddział Poligrafii
ul. Mikołowska 100a, 40-065 Katowice

Spis treści

Wstęp

Historia literatury bez względu na to, jakiego obszaru dotyczy, jest swego rodzaju zapisem zmian. Zmieniają się bowiem zarówno tematy, jak i style, w myśl odwiecznie towarzyszącej ludzkości zasadzie, że wszystko płynie. Reguła ta znajduje swoje potwierdzenie w zmienności epok i prądów literackich, poczynając od średniowiecza i kończąc na kierunkach postmodernistycznych. Tak więc przemijanie jednych kierunków i rodzenie się nowych wyznacza bieg historii. Każda z rodzących się epok trwa tak długo, jak żyją i tworzą według określonych przez nią reguł pisarze, osiąga swój rozkwit i odchodzi w przeszłość. Prawidłowość owa dotyczy wszystkich trzech rodzajów literackich – epiki, liryki i dramatu. Jednak dramat jako odrębny, wydzielony przez Arystotelesowską poetykę, rodzaj literacki jest w swej istocie czymś więcej niż tylko dziełem *stricte* literackim, nie stanowi bowiem tworu przeznaczonego jedynie do czytelniczego odbioru. Jego przeznaczeniem już od samego początku był teatr, z którym u swego zarania był związany. W starożytności, z której się wywodzi, dramat istniał jedynie w teatrze, dla niego pisali Sofokles, Eurypides i Arystofanes. Niemożliwe stawało się więc inne niż teatralne rozumienie dramatu. Dopiero później zaczęto stopniowo rozdzielać te dwie dziedziny sztuki. Przyczyną takiego stanu rzeczy stało się to, jak można przypuszczać, że teatr w pewnym momencie przestał podlegać naturalnym zmianom, którym bez przerwy ulegał dramat. W rezultacie prócz oczywistego skostnienia teatru, zastoju form teatralno-scenicznych, pojawiło się pojęcie dramatu niescenicznego, niemożliwego w danym momencie rozwoju teatru do wystawienia na scenie, jednak nie ze względu na „wady" tekstu sztuki, co zasługuje na wyraźne zaakcentowanie, ale na niedoskonałości teatru, który częstokroć nie był przygotowany do sprostania wyzwaniom nowatorskiego tekstu. Tymczasem nawet dramat określany jako niesceniczny pozostaje dziełem teatralnym, zawierającym *explicite* wyrażoną projekcję realizacji scenicznej. Jego teatralność akcentuje teatralna koncepcja dramatu, sytuująca dramat na pograniczu literatury, gdyż istnieje on w całej pełni w teatrze, dla niego jest tworzony i korzysta z typowo teatralnych tworzyw (światła, dźwięku i barwy, mimiki, gestu, rekwizytu). Światem prawdziwej egzystencji dramatu staje się scena: „Dramaturg prawdziwy tworzy dzieło teatralne, nie

tylko **utwór literacki**. Tradycyjny podział na trzy działy sugeruje mylny pogląd, że dramat jest odmianą równorzędną wobec liryki i epiki. Tymczasem stanowi on coś różnego w najgłębszej swojej istocie. Dramat nie jest budowaniem konstrukcji słownych, sugerujących pewne zespoły przedstawień, lecz jest kształtowaniem rzeczywistości teatralnej."[1]

Pomimo tak ścisłego zespolenia teatru i dramatu te dwie dziedziny (po okresie starożytnym i po krótkim ożywieniu w czasie oświecenia) nie rozwijają się w tym samym tempie i stylu. Historię teatru przestaje cechować ta różnorodność, jaka charakteryzuje historię literatury. Ustalone przez barok reguły, tak odległe od klasycznych, pięknych w swej prostocie, w znaczny sposób zaciążyły na obliczu teatru. Wypracowane wtedy prawidłowości, dotyczące zarówno scenografii, jak i gry aktorskiej, stały się kanonami obowiązującymi przez kilka wieków. Oblicze teatru pozostawało więc niezmienne, mimo że powstawały dramaty wymagające nowoczesnej sceny. Jednak ich pojawianie się nie wymuszało automatycznie określonych i pożądanych rewolucji teatralnych. Dramatów nie nadających się do wystawienia w teatrach zdominowanych przez scenę pudełkową, malarskie dekoracje i odwiedzanych przez mało wymagającą a przy tym żądną jedynie rozrywki publiczność, po prostu nie uwzględniono w historii teatru, opatrując je określeniem niescenicznych. W ten sposób „zapomniano" np. o dramacie romantycznym, z charakterystyczną dla niego monumentalną i nierzadko nierealną przestrzenią, ze swoistym brakiem powiązań przyczynowo-skutkowych i długim czasem akcji. Dopiero wiele lat później otworzono przed dramatem romantycznym podwoje teatru. Wtedy właśnie rozpoczął się trwający do dnia dzisiejszego proces reformowania teatru. Na przełomie XIX i XX wieku, w początkowym swoim okresie, proces ten wywołał tak wielkie poruszenie w środowiskach teatralnych, że do historii wszedł on pod nazwą Wielkiej Reformy Teatru w Europie[2]. Między innymi dlatego, że proponowane przez nowatorów koncepcje istnienia teatru zakładały całkowite przewartościowania w obrębie funkcjonującego dotychczas systemu scenicznego. Idee Reformy dziś uległy już być może całkowitej dezaktualizacji, bezsprzecznie jednak wpłynęły na funkcjonowanie sztuki teatralnej i zdążyły na trwale przeniknąć świadomość ludzi teatru. Teorie wypracowane w okresie Wielkiej Reformy dotyczyły teatru, który zdążył już zatracić swoją, przynależną mu u jego początków, zdolność tworzenia własnego świata i kreowania niespotykanych nigdzie poza nim obrazów, a więc te cechy, jakie posiadał jeszcze teatr ludowy. Teatr sprzed okresu Reformy był głównie, jak zauważył to jego znawca Anatol Łunaczarski, „miejscem rozrywki", nie zaś świątynią sztuki, choć jako taki został powołany do życia. Idee twórców Reformy – Gordona Cra-

---

[1] J. Kleiner: *Istota utworu dramatycznego*. W: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956, s. 66, podkreślenie – J. G.

[2] Nazwa taka funkcjonuje w wielu opracowaniach dotyczących tego zjawiska. Zob. K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1984.

iga (1872-1966), Adolphe'a Appii (1862-1928) i Georga Fuchsa (1868-1949) - zmierzały właśnie do tego, by z teatru uczynić miejsce kultu, swego rodzaju *sacrum*, gdzie można, a nawet powinno się przeżyć swoje *katharsis*. Twórcy ci starali się przywrócić pierwotny apolliński charakter sztuce teatralnej, w której, jak we śnie, rzeczywistość ulega twórczemu przetworzeniu, w wyniku czego powstaje zupełnie inny, daleki od szarej rzeczywistości i niemal cudowny świat[3]. A prócz tego oddaje się prawdziwemu twórcy teatru (kogo za takiego uważano, zależało od autora postulatów reformujących teatr - był nim Inscenizator, jak chciał Craig, czy Dramaturg i Reżyser, jak proponował Appia) należne mu miejsce artysty-kreatora, którym człowiek staje się pod wpływem Apolla. Jednak by osiągnąć takie cele, należało przede wszystkim zmienić repertuar teatru. I chociaż założenia prawodawców Reformy manifestowały antyliterackość teatru, to w rzeczywistości teatr potrzebował dramatu, tak samo jak i dramat potrzebował teatru. Na sceny zaczęły wkraczać zapomniane utwory romantyków. Wystarczy wspomnieć, że sztandarowym spektaklem polskiego nurtu Reformy stała się dokonana we Lwowie inscenizacja *Dziadów*[4]. Wkrótce jednak zwrócono się ku utworom współczesnym - ku francuskim dramatom naturalistycznym, ku nowatorskiemu w formie i treści dramatowi symbolizmu. Nie byłoby to możliwe bez udziału autorów dramatycznych, którzy z czasem stali się prawdziwymi ludźmi teatru. Nierzadko sami dramaturdzy właśnie stawali się autorami teorii dotyczących teatru, w których też podkreślali konieczność zreformowania sceny. Jednak nie zawsze potrafili swoim utworom nadać odpowiednią i całkowicie odpowiadającą założeniom nowatorskiego (w ich rozumieniu) teatru formę. Ale to oni wszakże stworzyli nowy, odpowiadający wymogom nowej sceny, dramat. Nowatorski zaś dramat jest istotą nowego teatru, dla którego powstał i w którym może zostać w pełni zrealizowany. Stanowi to niejako główną ideę poszukiwań związków pomiędzy teoriami teatralnymi a dramaturgią, tym bardziej że przełom XIX i XX wieku to okres, w którym niejako wspólnie powstaje i nowy dramat, i nowy teatr. Przeplatanie się poszukiwań nowych form w dramaturgii i nowoczesnych teorii teatralnych sprzyjało odrodzeniu się, częstokroć lekceważonej, łączności sztuki teatru i dramatu, jak również lansowaniu nowej metody badawczej, zwanej teatralną koncepcją dramatu (jej wyznawcami byli m. in.: Stefania Skwarczyńska, uważana za twórczynię polskiej teatralnej koncepcji dzieła dramatycznego, P. Pavis i J. L. Styan[5]). Sławomir Świątek twierdzi nawet, że „teoria ta [te-

[3] F. Nietzsche: *Narodziny tragedii z ducha muzyki*. Warszawa 1933, s. 24.

[4] O wystawieniu *Dziadów* zob. K. Braun: *Wielka Reforma ...*, s. 266.

[5] Zagadnienie istnienia wizji teatralnej w dramacie i jej wpływu na ostateczny kształt widowiska omawiają przywołani autorzy w swoich pracach teoretycznych. Zob. S. Skwarczyńska: *Zagadnienie dramatu*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław 1988, s. 105-125; P. Pavis: *Od tekstu do przedstawienia: trudny poród*. „Dialog" 1989, nr 8; J. L. Styan: *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Przeł. M. Sugiera. Wrocław 1995.

atralna koncepcja dramatu Skwarczyńskiej - J. G.] wyrastała z doświadczeń Wielkiej Reformy Teatru i z programów artystycznych twórców z tą reformą związanych"[6]. Tym bardziej więc uprawnia to do poszukiwań śladów antycypacji czy wspólnych idei w dramaturgii przełomu wieków i teoriach teatralnych powstałych w tym samym czasie, należących do nurtu Wielkiej Reformy Teatru.

Proces Reformy, którego celem stała się odmiana oblicza teatru, rozpoczął się około 1880 roku i trwał aż do roku 1941. Prawie równocześnie z jego narodzinami pojawiają się nowe typy dramatu odpowiadające (częściowo lub całkowicie) wymaganiom Reformy, a tym samym rodzi się i utrwala więź dramatu i teatru. Zjawisko to jest zauważalne w całej Europie, a w najbardziej interesującej nas Rosji - jednym z głównych centrów reformy - tworzy Aleksander Błok (1880-1921), którego dramaturgia na wskroś przesiąknięta jest ideami Reformy, Leonid Andriejew (1871-1919), oddający jej hołd tylko w części swego dorobku, Walerij Briusow (1873-1924), Fiodor Sołogub (1863-1927), Konstantin Balmont (1867-1942), czy też dramaturg-reżyser Nikołaj Jewrieinow (1879-1953). W tym samym mniej więcej czasie na północy Europy August Strindberg (1849-1912) tworzy *Grę snów (Ett drömpsel,* 1902) i *Do Damaszku (Till Damasskus,* 1898-1904), w Austrii Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) dramaty *Błazen i śmierć (Der Tor und der Tod,* 1893), *Każdy (Jedermann,* 1912), *Ariadna na Naxos (Ariadne auf Naxos,* 1912), w Polsce zaś Stanisław Wyspiański (1869-1907) - *Legion* (1900) i *Wesele* (1901).

Interesujące nas w niniejszej rozprawie dramaty przywołanych autorów powstały pomiędzy 1898 a 1920 rokiem. W tym samym mniej więcej czasie datuje się pierwszy etap Reformy (1890-1916), w którym, za sprawą jej Prawodawców, wykrystalizowały się jej założenia teoretyczne. Za Prawodawców Reformy przywykło się uważać Edwarda Gordona Craiga, Adolphe'a Appię i Georga Fuchsa. Twórczą kontynuacją i świadomym plonem ich teorii są koncepcje Antonina Artauda (1896-1948), Bertolta Brechta (1898-1956), Leona Chwistka (1884-1944) czy nawet Wsiewołoda Meyerholda (1874-1940), powstałe już w drugim okresie Reformy[7]. Jak się wydaje, postulaty Reformatorów-Prawodawców, choć nie zawsze konsekwentne w swoich założeniach, częstokroć modernizowane pod wpływem praktyki scenicznej, stanowią najbardziej właściwy i aktualny, bo powstały w tym samym czasie, materiał porównawczy dla dramaturgii przełomu wieków.

Dlatego też w niniejszej pracy szukać będziemy śladów i oddziaływania teorii Wielkiej Reformy Teatru w utworach dramatycznych przywołanych tu dramaturgów. Punktem wyjścia staną się powstałe w początkach XX wieku

---

[6] S. Świątek: *Teatralna koncepcja dramatu.* „Teatr" 1997, nr 3, s. 28.

[7] O periodyzacji Reformy zob. K. Braun: *Druga Reforma Teatru?* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 11-12.

teorie Reformatorów-Prawodawców, których zasługi dla dramaturgii przełomu wieków są niepodważalne. Poszukiwanie powiązań pomiędzy wybranymi dramatami ułatwi zaś drugie centrum orientacyjne niniejszego studium, którym stanie się dramaturgia Aleksandra Błoka, odzwierciedlająca w swojej całości nowatorskie koncepcje teatralne. Można mniemać, że właśnie jego spuścizna dramatyczna przesycona jest na wskroś ideami Reformy, co nie tylko świadczy o niezwykle silnej więzi dramaturgii i teatru. Jak się wydaje, w sztukach Błoka najbardziej uwidacznia się nowe spojrzenie dramaturga na teatr, co odzwierciedla się w odpowiadającej jego wymaganiom konstrukcji przestrzeni i bohatera. Pozostali przywoływani przez nas twórcy dramatyczni mają w swoim dorobku również takie dzieła, których nie sposób pozbawić artystycznej wartości, jednak nie korespondują one z nowatorskimi koncepcjami teatralnymi.

Głębokie przekonanie o teatralności dramatu, stanowiące fundament naszych rozważań, pociąga za sobą pewne konsekwencje. Przyjęcie bowiem takiego właśnie założenia wymusza respektowanie w trakcie analizy również innych niż słowo tworzyw dramatycznych, jako że dramat jest tworem wielotworzywowym, a więc - światła, barwy i dźwięku, które „grają przed oczami widza, przeobrażają się w coś innego niż są [...]. Czas gra jakiś czas fabuły [...]. Konkretna przestrzeń gra inną, innych wymiarów, inaczej ukształtowaną o innym charakterze [...]. Istotą sztuki teatralnej jest przeobrażanie się tworzyw przed oczami widza, ich gra - zgodnie z koncepcją **zdecydowaną przez dramaturga**."[8]

Tak więc owe tworzywa wpisane są w dramat, decydują o jego formie i semantyce. Wyraźne podkreślenie nie tylko ich znaczenia, ale przede wszystkim samej obecności projektu realizacji scenicznej powstałej w zamyśle autora sztuki i zakodowanej w jej tekście (projekt ten nazywany jest różnie w różnych opracowaniach poświęconych dramatowi: *mise en scene*, wizja teatralna, kształt sceniczny, partytura teatralna) stanowi podstawę teatralnej koncepcji dramatu. Jak już zauważyliśmy, takie pojmowanie dramatu odrodziło się na przełomie wieków, czyli w tym okresie, kiedy w nowatorskich studiach teatralnych Europy triumfy święciła Wielka Reforma Teatru. Dlatego też usprawiedliwione, a nawet konieczne wydaje się korzystanie właśnie z jej warsztatu dla zbadania dramaturgii powstałej w okresie Reformy. Zarówno bowiem w teoriach reformatorów, jak i w powstających w tym okresie dramatach zauważyć można pewne prawidłowości, takie jak zwrócenie uwagi i przydanie specjalnego znaczenia, nobilitowanie i odkrycie dla struktury widowiska i dramatu światła, barwy i dźwięku. Tworzywa te teraz dopiero naprawdę zaczynają w teatrze grać, zyskują status pełnoprawnego komponentu dzieła teatralnego i dramatycznego. W tym właśnie czasie zainteresowanie teatrem i je-

---

[8] S. Skwarczyńska: *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie.* W: eadem: *Studia i szkice literackie.* Warszawa 1953, s. 127, podkreślenie - J. G.

go przemianami osiągnęło swoje apogeum. Nigdy jednak nie stało się zjawiskiem masowym. Na mapie wpływów Reformy wyraźnie zarysowały się jej dwa centra: Berlin i Moskwa, gdzie działały teatry urzeczywistniające postulaty Reformatorów. Teatry te miały zazwyczaj charakter studyjny, a więc *a priori* koncentrujący wokół siebie jedynie nieliczne grono wybranych. Należy również zwrócić uwagę na to, że realizacja niektórych postulatów (ze względu na specyfikę warsztatu, jakim dysponuje teatr, jak również na mniejsze zainteresowanie w szerszym kręgu odbiorców teatralnych jego przemianami) stawała się trudna, nierzadko zaś prawie niemożliwa. Na teatr Reformatorów czekali jedynie nieliczni, prawdziwi znawcy i pasjonaci teatru. Odzwierciedlenie niektórych teorii reformatorskich w dramaturgii przełomu wieków może więc świadczyć nie tylko o zainteresowaniu teatrem autorów dramatycznych (należących właśnie do wąskiego kręgu znawców i pasjonatów teatru), ale również o istnieniu i możliwości realizacji danej teorii.

Wypada jednak podkreślić, że mimo tak wielkich możliwości interpretacyjnych sztuki teatralne przełomu XIX i XX wieku pozostają częstokroć poza kręgiem zainteresowań badaczy literatury. Są trudne w procesie odbioru czytelniczego i nie stanowią wymarzonego repertuaru dla tradycyjnego, schematycznego teatru. Dramaty te nie cieszą się uznaniem publiczności, nieprzygotowanej do ich przyjęcia, przyzwyczajonej i przywiązanej do naśladownictwa rzeczywistości w teatrze. Dlatego rzadko goszczą na scenie teatru, który, mimo że na początku wieku (a i do dnia dzisiejszego) poświęcano mu wiele uwagi i czyniono wysiłki, by zmienić jego oblicze, w większej swojej części oparł się owym zmianom i powrócił, po pewnym czasie, do stanu sprzed Reformy. I choć już dzisiaj jej czas minął, „nie da się jej usunąć ze świadomości historycznej czy samoświadomości teatru. Chyba że nadejdzie, nie daj Boże, czas wielkiego zapomnienia. WRT to czas miniony, trzeba to jasno powiedzieć, ale przecież nie zapomniany. Osiągnięcia WRT mogą, **oczywiście, być jeszcze źródłem inspiracji**, ale tak **jak wszystko, co kiedyś miało miejsce i pozostawiło trwałe i ważne ślady**."[9]

Jest ona więc faktem historycznym, który zaciążył na obliczu teatru, choć jej idee nie są i nie były powszechnie znane i akceptowane. Reforma nigdy nie zdołała zwyciężyć na scenach wielu tradycyjnych teatrów, które oparły się jej wpływowi. Podobnie i utwory dramatyczne powstające w jej czasie nie zyskały w swojej większości należnej im popularności. Było w nich dużo nowego, zaskakującego i czasami szokującego. W dramaturgii przełomu wieków zaskakiwała forma, obecność niezrozumiałych symboli, różnorodność znaczeń przemieszania czasu i przestrzeni. Z jednej strony świadczyło to o geniuszu autorów dramatycznych, potrafiących uchwycić potrzeby teatru, z drugiej jednak strony właśnie owo „podążanie z duchem czasu" skazało niezwykle inte-

---

[9] L. Sokół: *Jak wielka jest Wielka Reforma?* „Dialog" 1998, nr 5, s. 126, podkreślenie – J.G.

resujące sztuki na zapomnienie. Zarówno publiczność teatralna, jak i nierzadko część czytelników nie wykazywała większego zainteresowania i zrozumienia dla powstających na przełomie stuleci dzieł.

A wszystko zaczęło się w mniej więcej tym samym czasie, u schyłku minionego stulecia. Wtedy narodziły się pierwsze teorie Reformy i równocześnie z nimi powstały pierwsze utwory zawierające ich zaczątki. W 1891 roku powstał Theatre d'art (w którym realizowano nowatorskie projekty realizacji scenicznych), na lata 1900-1913 przypada szczyt twórczości papieża Reformy Edwarda Gordona Craiga. W tym samym czasie Hugo von Hofmannsthal pisze swoją sztukę *Błazen i śmierć*, nieco później powstaje *Do Damaszku* Strindberga (1900), potem cały cykl rosyjskich utworów - od *Zwycięstwa śmierci (Победа смерти,* 1908*)* Sołoguba po *W kulisach duszy (В кулисах души,* 1912*)* Jewrieinowa. Pojawianie się tego typu utworów stanowi wyraźne świadectwo odradzającej się wspólnoty dramatu i teatru. Tym bardziej więc dziwić może nikłe zainteresowanie badaczy wzajemnymi korelacjami pomiędzy tymi dwoma dziedzinami sztuki na przełomie wieków. Wtedy właśnie autorzy dramatyczni zaczęli pisać w inny niż dotychczas sposób, być może nie wiedząc jeszcze, że kładą podwaliny pod nowoczesny teatr, że spełniają niewypowiedziane jeszcze marzenia reżyserów. A reżyserzy mieli sobie dopiero zdać sprawę, że oto powstają dramaty odpowiadające ich postulatom. To właśnie twórcy teatralni, po krótkim okresie fascynacji romantyzmem i Szekspirem, zwrócili się do dzieł im współczesnych. Tym samym została udowodniona ścisła więź pomiędzy dramatem a jego sceniczną realizacją. Słusznie więc jeden z wielkich twórców rosyjskiego teatru awangardowego zauważył: „Nowy teatr wyrasta zawsze z literatury. W łamaniu form dramatycznych główna inicjatywa pochodziła zawsze od literatury."[10] Z jej też doświadczeń, tak czy owak, korzystała Wielka Reforma Teatru.

W niniejszym studium analizie zostaną poddane jedynie te utwory, w których odnaleźć można ślady teorii powstałych w pierwszym okresie Reformy i należących do jednego jej kierunku. Koniec XIX i początek XX wieku to okres przeobrażeń dramatu i teatru. Jak już wspominaliśmy, nie wszystkie dramaty wiązały się bezpośrednio z Wielką Reformą Teatru, której idee, co przedstawimy później, w głównej mierze dotyczyły scenografii (przestrzeni scenicznej), gry aktorskiej (relacja aktor - rola), dźwięku i barwy. Niektóre z postulowanych przez twórców teatru zmian doprowadziły do powstania nurtu psychologicznego w teatrze (przykładem może tu być pierwszy MChAT Konstantego Stanisławskiego, w którym niepodzielnie królował mistrz psychologizmu - Antoni Czechow); inne - do ekspresjonistycznego (teatry berlińskie wystawiające sztuki Ibsena). Oba te kierunki (psychologiczny i ekspresjonistyczny - akcentujące problematykę życia człowieka) należą do nurtu realistycznego w teatrze. Do wysta-

---

[10] W. Meyerhold: *Przed rewolucją.* Tłum. A. Drawicz, J. Koenig. Warszawa 1988, s. 36.

wienia Czechowa, Hauptmanna, Ibsena (ze względu na problematykę i konstrukcję dramaturgii tych autorów) potrzebowano maksymalnego odwzorowania rzeczywistości na scenie, teatr w tym wypadku stawał się swego rodzaju zwierciadłem, w którym odbijało się codzienne życie, tak zwana „realna rzeczywistość". Pierwsi zaś twórcy Reformy poszukiwali innych nowoczesnych dramatów. Ich teatr miał kreować własną rzeczywistość, miał tworzyć inny, niespotykany nigdzie indziej, niepowtarzalny, cudowny, feeryczny świat istniejący jedynie na scenie w czasie przedstawienia. Potrzebowali utworów pozwalających na stworzenie, wykreowanie przestrzeni scenicznej, nasycenie jej niepowtarzalnymi dźwiękami, magicznym światłem i barwą, i zmuszających aktorów do wyrzeczenia się własnego ja. Takie były założenia Craiga, Appii i Fuchsa[11]. Scena wypełniona malarskimi dekoracjami, rekwizytami kopiującymi rzeczywistość miała odejść w przeszłość. Jej miejsce miał zająć prawdziwy świat teatru, zrodzony z wyobraźni. Wypatrywano więc dramatów wymagających twórczej pracy reżysera, któremu Reformatorzy przyznali status najważniejszej osoby teatru. Jako że nie jest możliwe zanalizowanie, a zwłaszcza połączenie utworów należących do różnych nurtów nowatorskiego dramatu, zawęziliśmy pole naszych działań badawczych, starając się wybrać takie utwory, których struktura spełnia większość z przywołanych w tej chwili, nierzadko niezwykle skomplikowanych wymogów Reformatorów.

Właściwym determinantem dokonanego wyboru dramatów staje się więc zgodność ich kompozycji z wybranymi teoriami Reformy. To postulaty Reformy spełniać będą funkcję czynnika porządkującego w niniejszym studium. Należy jednak mieć na uwadze wielce znamienny fakt: Reforma, nawet w swoim początkowym okresie, nie jest zjawiskiem jednolitym i jednorodnym, stanowi raczej zbiór wielu często wykluczających się teorii, które jednakże mają jedną cechę wspólną – ich celem jest odmienienie oblicza sceny. Na to właśnie zwraca uwagę Craig w przedmowie do swojej książki *O sztuce teatru*, gdzie wśród swoich przyjaciół (czyli ludzi związanych z teatrem i zaangażowanych w ruch reformatorski) wymienia autorów, twórców częstokroć sprzecznych ze sobą koncepcji:

> Hawesi z Budapesztu, Appia ze Szwajcarii, Stanisławski, Sullerżycki, Moskwin i Kaczałow z Petersburga, De Vos z Amsterdamu, Starke z Frankfurtu, Fuchs z Monachium, Antoine, Paul Fort i pani Guilbert z Paryża: nasz wielki poeta, który zwyciężył na scenie, Yeats z Irlandii; wreszcie duchy: Vallentin z Berlina i Wyspiański z Krakowa.[12]

W niniejszym studium przedmiotem zainteresowania staną się jedynie te teorie, które najbardziej podkreślały specyfikę teatru (pojmowanego tylko i wyłącznie jako **dziedzina sztuki**), postulując jego całkowite uwolnienie spod

---

[11] Założenia teoretyczne przybliża K. Braun: *Wielka Reforma...*, s. 60–74 i 110–127.
[12] E. G. Craig: *O sztuce teatru*. Przeł. M. Skibniewska. Warszawa 1964, s. 25–26.

wpływów otaczającej go rzeczywistości. Bezpośrednią konsekwencją takiego wyboru będzie analiza wybranych dramatów symbolistycznych, pozbawionych wpływów tradycji, elementów naśladujących realną rzeczywistość czy przydających teatrowi aspektu religijnego, sakralnego czy filozoficznego (gatunek misterium).

Prace badawcze traktujące dramat jako nierozerwalną część twórczości teatralnej pojawiały się już w latach czterdziestych minionego stulecia. Jakkolwiek wcześniej, na przełomie wieków mówiono o związkach dramatu i teatru, nie analizowano dramaturgii przez pryzmat jej przeznaczenia dla sceny. Struktura badawcza, jaką proponowali zwolennicy teatralnej koncepcji dramatu, rozszerzała pole badawcze dramatu. Analizie poddawano *implicite* obecną w dramacie wizję teatralną (kształt sceniczny, *mise en scene*), czyli zawarty w utworze i stworzony przez autora projekt jego realizacji scenicznej. Rozumienie dramatu jako skomplikowanego bytu wielotworzywowego wyznacza pewne konkretne posunięcia badawcze. Dlatego też w niniejszym studium przedmiotem zainteresowania stanie się szeroko pojmowany kształt sceniczny utworu. Takie ukierunkowanie analizy interesujących nas dzieł determinuje kolejne zamierzenia: analizę przestrzeni dramatycznej, rozumianej jako koncepcja konkretnej przestrzeni scenicznej; rozpatrywanie i opis postaci w ujęciu ich jako role dla aktora (czyli koncentracja wokół zagadnień przekazywanego w tekście scenicznego istnienia postaci) oraz zwrócenie uwagi na inne tworzywa pozasłowne istniejące w przestrzeni dramatu - barwę, dźwięk i światło. Metoda badania dramatu rozpatrująca jego kształt sceniczny jest w swej istocie bardziej pojemna niż inne i bardziej odpowiednia dla dramatów należących do grupy *Theaterdramen*, do której zaliczają się wszystkie wybrane przez nas utwory.

Oczywiście, w niniejszej pracy nie rościmy sobie praw do zbadania całej dramaturgii tego okresu. Jak już wspominaliśmy, dokonamy wyboru, którego kryterium stanowi m.in. zgodność konstrukcji wybranego utworu z postulatami prawodawców Reformy, czyli Craiga, Appii i Fuchsa. Ich idee i poczynania twórcze (realizacje sceniczne Craiga) miały na celu całkowite wyrugowanie z teatru wszystkiego, co w najmniejszym nawet stopniu naśladowało rzeczywistość, zastąpienie imitacji wykreowaną, własną, złożoną głównie z dźwięku, światła i barwy rzeczywistością. Dlatego też w kręgu naszego zainteresowania znalazły się utwory Aleksandra Bloka, Fiodora Sołoguba, Konstantego Balmonta, Walerija Briusowa i Leonida Andriejewa. Przedstawicielami literatury zachodnioeuropejskiej (gdzie na równi z rosyjską odzwierciedliły się idee Wielkiej Reformy Teatru, co świadczyć może o prężności postulatów Reformatorów) będą Hugo von Hofmannsthal, August Strindberg i Stanisław Wyspiański. Omówienie sztuk dramaturgów zachodnioeuropejskich pozwoli nam potwierdzić obecność w dziełach dramaturgów rosyjskich pewnych prawidłowości dotyczących konstrukcji utworu oraz wykazać ich powszechność w dramacie uznawanym w niniejszym studium za utwór związany z teoriami Wielkiej Reformy Teatru.

Jednak, co należy w tym miejscu zauważyć, tak wyraźnie przeznaczone dla teatru dramaty nie doczekały się dziś (poza nielicznymi wyjątkami - dotyczy to twórczości Strindberga i Wyspiańskiego) analiz akcentujących ich teatralność. Teatralną koncepcję dramatu, tak wspaniale rozszerzającą możliwości interpretacyjne, badacze częstokroć odrzucali nie tylko w trakcie interpretacji dramatów przełomu wieków. Dość wspomnieć, że jedynie nieliczni uczeni oparli swoje prace na związku dramaturgii z teatrem, uwzględniając w swoich rozważaniach również analizę *explicite* obecnej w dziele dramatycznym wizji teatralnej (kształtu scenicznego, partytury teatralnej). Na gruncie polskim uczynili to: Irena Sławińska[13] (w swoich studiach o Słowackim i Norwidzie), Zbigniew Raszewski i Jarosław Maciejewski[14], których teksty pozwoliły odsłonić wewnętrzny obraz sceniczny sztuk polskiego romantyzmu, natomiast wśród rusycystów[15] - Halina Mazurek, w której pracach odnajdziemy analizę kształtu scenicznego sztuk rosyjskiego Oświecenia, Walenty Piłat, piszący o dramaturgii najnowszej, czy Czesława Gurdek-Stępień. Tego typu rozprawy, co z żalem wypada zauważyć, nie pojawiały się (poza wspomnianymi wyjątkami) w opracowaniach dramaturgii przełomu wieków.

Dorobek dramatyczny autorów, których sztuki staną się przedmiotem naszej analizy w niniejszej rozprawie, budził nierównomierne zainteresowanie badaczy. Sztuki Strindberga, von Hofmannsthala, Wyspiańskiego i Andriejewa - znajdowały się często w orbicie zainteresowań badaczy tego rodzaju literackiego.

---

[13] Irena Sławińska omawia problem wizji teatralnej Norwida w: *Sceniczny gest poety.* Kraków 1960.

[14] Zagadnienie kształtu scenicznego danego dzieła omawiają: Z. Raszewski: *O teatralnym kształcie „Balladyny".* „Pamiętnik Teatralny" 1959, z. 1-3, s. 153-156, J. Maciejewski: *Zagadka „Kordiana".* „Pamiętnik Teatralny" 1959, z. 1-3.

[15] Zob. H. Mazurek: *Dramat rosyjski epoki Oświecenia.* Katowice 1989, a także: *Kształt artystyczny jednoaktówek Mikołaja Chmielnickiego.* W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze". T. 10: *Małe formy literackie.* Red. G. Porębina. Katowice 1987, s. 7-19; *Kształt sceniczny sztuk dramatycznych Iwana Turgieniewa.* W: *Literatura rosyjska i jej kulturowe konteksty.* T. 48. Kraków 1990, s. 109 - 117; *Sztuka Iwana Turgieniewa „Nieostrożność" a Teatr Klary Gazul.* W: *Literatura rosyjska wobec tradycji zachodnioeuropejskiej.* Lublin 1990, s. 231-240; *Tragedie Władysława Ozierowa.* W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze". T. 14: *Przełomowe okresy literackie.* Red. G. Porębina. Katowice 1990, s. 7-20; *Anegdota sceniczna Aleksandra Szachowskiego „Kozak - wierszopis".* W: *Rosyjska literatura popularna.* Red. G. Porębina. Katowice 1994, s. 7-16; *Po lekturze dramatów Aleksieja Szypienki.* W: *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach.* Red. H. Mazurek. Katowice 1995, s. 149-160; *Dramaturgia Nikołaja Gumilowa.* W: *Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo.* Red. P. Fast i A. Skotnicka-Maj. Katowice 1996, s. 22-30; *Dwudziestowieczny dekadentyzm czy nowa forma dramatu? (O sztukach Aleksieja Szypienki).* W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze". T. 19: *Schyłek wieku.* Red. B. Stempczyńska. Katowice 1998. Teatralne ujęcie problematyki dramatu cechuje również następujące prace W. Piłata: *Współczesna dramaturgia rosyjska.* Olsztyn 1995; *Twórczość Aleksandra Wampiłowa. Z zagadnień poetyki.* Olsztyn 1986, a także: *Motyw tragicznego błazna w sztuce Antoniego Czechowa „Iwanow" i w dramacie Aleksandra Wampiłowa „Polowanie na kaczki".* „Slavia Orientalis" 1988, nr 1, s. 33-40; *Organizacja stosunków czasowo-przestrzennych w dramatach Aleksandra Wampiłowa.* „Slavia Orientalis" 1985, nr 3-4, s. 295-306; *Dialog w jednoaktówkach Aleksandra Wampiłowa: „Dom z oknami na pole", „Prowincjonalne anegdoty".* „Slavia Orientalis" 1985, nr 1-2, s. 111-120. Teatralne rozumienie dramatu odnajdziemy także w książce Czesławy Gurdek-Stępień: *Поэтика драматургии Всеволода Витальевича Вишневского.* Katowice 1983.

Zupełnie inaczej rzecz ma się w wypadku Briusowa, Balmonta, Sołoguba, Błoka, gdyż klasyfikuje się ich najczęściej jako liryków i epików. Prace poświęcone dorobkowi artystycznemu wymienionych pisarzy nie tylko pozwalają na lepsze poznanie ich utworów, ale przede wszystkim otwierają możliwości dalszych penetracji.

Wydaje się, że sprzyjają temu najbardziej opracowania krytyczne dotyczące dramaturgii prekursora nowoczesnego trendu w dramatopisarstwie europejskim - Strindberga. Jego dramaty odbiegające od schematów i tradycji, jak również działalność związana z Intima Theater, którego był twórcą, była i ciągle jest źródłem inspiracji dla wielu opracowań. W rozważaniach naszych przywoływać będziemy dwa dzieła zaliczane przez badaczy spuścizny Strindberga do dramatów onirycznych, zwanych również dramatami „odsłoniętego ja" autora. Podobnie, jak we wszystkich sztukach oraz w *Do Damaszku* i *Grze snów*: „Człowiek Strindberga ściera się nie tylko ze swoim bliźnim, ale walczy z Bogiem i mocami. Wszelkie formy walki fascynują Strindberga i jego sztuki dają się określić jako próby wydobycia na jaw różnych, ukrytych dla niewtajemniczonego oka aspektów tej powszechnej walki."[16]

Jednak istnieje coś, co w znaczący sposób odróżnia je od pozostałych utworów wychodzących spod pióra tego autora. Jak twierdzi jeden z badaczy dramaturgii Strindberga - Georg Ollen[17], w utworach tych miejscem akcji staje się pejzaż duszy, co w widoczny sposób zbliża przywoływane sztuki do teorii teatralnych Craiga, według których obraz powstający na scenie (czyli początkowo istniejący jedynie w utworze) należało dopiero wykreować, stworzyć od nowa - nie zaś kopiować tego, co egzystowało w rzeczywistości. Strindberg zalicza się do dramaturgów myślących kategoriami teatralnymi, tworzących dla teatru i rozumiejących jego potrzeby (najlepszym tego świadectwem była praca w Intima Theatre). Dołączył on zatem również do wąskiego kręgu autorów, którym udało się stworzyć całkowicie nowatorskie utwory, jak na przykład *Do Damaszku*. Krytycy podkreślają, iż „jest to dramat poetycki, którego autor okazuje się poetą w dwojakim sensie, występuje jako poeta słowa i poeta sceny. W tej ostatniej roli wznosi się znacznie wyżej niż w pierwszej."[18]

Poetą sceny związanym z nowatorskimi nurtami teatru pozostaje Strindberg i w kolejnej swojej sztuce (jak sam twierdzi, będącej kontynuacją *Do Damaszku*) - w *Grze snów*.

Śladów nowatorskich koncepcji teatralnych związanych z Wielką Reformą Teatru szukać należy w utworach powstających na Zachodzie Europy. Odnajdu-

---

[16] Z. Łanowski: *Wstęp*. W: A. Strindberg: *Utwory wybrane*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977, s. XLVIII.

[17] J. Ollen: *A. Strindberg*. Volber bei Hanover 1968.

[18] G. Sinko: *Nad drogą do Damaszku*. „Dialog"1971, nr 1, s. 92.

jemy je w twórczości pisarza austriackiego Hugo von Hofmannsthala. Dramaturgię tego pisarza analizowano w wielu opracowaniach za pomocą najróżniejszych metod (od tradycyjnej filologicznej po najnowsze intertekstualne[19]), odczytując zawarte w niej symbole i sensy ukryte. Znaczenie jego twórczości, jak twierdzą krytycy, nie ogranicza się jedynie do stworzenia nowego typu dramatu niemieckojęzycznego. O ile bowiem sławą i zainteresowaniem cieszyli się niektórzy ze współczesnych mu twórców (na przykład Brecht) jeszcze do niedawna, o tyle dzisiaj Niemcy przeżywają prawdziwy renesans twórczości Hofmannsthala. Rokrocznie właśnie jego *Jedermann*[20] otwiera berlińskie spotkania teatralne. Wydaje się więc uzasadnione, a nawet konieczne rozpatrywanie jego dorobku dramatopisarskiego wśród sztuk, które zaciążyły na obliczu teatru w taki sposób, jak chcieli tego Reformatorzy.

Do grupy takich utworów niewątpliwie należą również dramaty Stanisława Wyspiańskiego - *Wesele* i *Legion*. Pierwszy z przywołanych dramatów od wielu już lat cieszy się niesłabnącą popularnością wśród badaczy literatury, którzy poświęcili mu wiele monografii szczegółowych, artykułów i szkiców[21]. Należy jednak przyznać rację Janowi Nowakowskiemu, który mówiąc o *Weselu*, stwierdził (a stwierdzenie to można rozszerzyć i na pozostałe utwory dramatyczne Wyspiańskiego): „Interpretacja *Wesela*, a w szczególności zaś próby przełożenia finałowego obrazu [...] nie są i nie mogą być kompletne i ostateczne. Pozostają i chyba pozostaną znaczne »luzy«, niemałe też możliwości dla interpretacyjnych pomysłów różniących się między sobą."[22]

Wydaje się, że właśnie finał stanowi wymarzony wręcz materiał dla badacza szukającego związków dramaturgii z teoriami Wielkiej Reformy Teatru. Owe „luzy", o których mówi Nowakowski, otwierają pole badawcze zarówno dla poszukiwań natury filozoficznej, jak i dla typowo teatralnych rozwiązań interpretacyjnych.

Jednym z niewielu z kolei rosyjskich autorów dramatycznych, którego dorobek stał się obiektem zainteresowania krytyki, jest Leonid Andriejew. Wypada podkreślić, że właśnie na gruncie polskim powstały ważne opracowania jego spuścizny dramaturgicznej autorstwa Haliny Chałacińskiej-Wiertelak[23] i Ma-

---

[19] Mamy tu na uwadze pozycję: J. Le Ridier: *Hugo von Hofmannsthal*. Wien. 1997.

[20] Obszerne sprawozdanie zamieszczone zostało w „Frankfurter Allgemeine Zeitung" 1999, den 10 September.

[21] Bibliografia opracowań twórczości Stanisława Wyspiańskiego zamieszczona została w: idem: *Wesele*. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976. Wypada przy okazji zauważyć, że dramaturgia przywoływanego pisarza była znana odbiorcy rosyjskiemu, o czym świadczyć może artykuł I. Flacha *Współczesny dramat polski*. „Театр и искусство" 1909, № 24.

[22] J. Nowakowski: *Wstęp*. W: S. Wyspiański: *Wesele...*, s. XCVI.

[23] H. Chałacińska-Wiertelak: *Dramaturgia Leonida Andriejewa. 1906-1911. Interpretacje*. Poznań 1980. Wspomnijmy, że dramaturgia Andriejewa cieszyła się popularnością, o czym może świadczyć chociażby dotycząca *Życia człowieka* recenzja zamieszczona w „Театр и искусство" 1907, № 9.

rii Cymborskiej-Lebody[24]. Przybliżają one nie tylko sylwetkę Andriejewa dramaturga, ale pozwalają nieco lepiej zrozumieć jego twórczość dzięki analizie jej symboliki, semantyki i konstrukcji. Jedynym zarzutem, jaki można postawić opracowaniom przywoływanych badaczek, jest nieuwzględnienie aspektu teatralności omawianych dramatów (warto zaś zaznaczyć, że sam Andriejew niejednokrotnie zwracał na niego uwagę w swoich wypowiedziach).

Bez względu jednak na to, czy i w jakim stopniu pozycje badawcze omawiające dorobek przywoływanych dramaturgów pozostawiają uczucie niedosytu, ich właśnie obecność otwiera pole badawcze i umożliwia coraz dokładniejszą penetrację zjawisk literatury przełomu wieków.

Zupełnie inaczej przedstawia się los dorobku dramatycznego autorów uznanych głównie za poetów i prozaików, za jakich uważano Briusowa, Balmonta i Sołoguba. Pisarze ci zajęli należne im miejsce w panteonie twórców rosyjskiej kultury, jednak na ich twórczość dramaturgiczną nie zwracano większej uwagi. Jest to tym bardziej rażące, że wszyscy trzej okazywali niezwykłe zainteresowania teatrem (Briusow był autorem krytyki naturalizmu w teatrze – *Niepotrzebna prawda*[25], Sołogub autorem wielu wypowiedzi teoretycznych o miejscu autora dramatu w teatrze – *Teatr jednej woli*[26]). Historia jednak łączy ich z innymi dokonaniami.

Przyznać należy, że istnieją w formie jednostkowej zapiski dotyczące ich dramaturgii. Na przykład *Trzem rozkwitom (Три расцвета*, 1903) Balmonta poświęcono nieco uwagi wkrótce po premierze realizacji scenicznej tego dramatu, dokonanej przez Andrieja Wiszniewskiego. Pojedyncza recenzja ukazała się na łamach dziennika „Театр и искусство"[27] na początku dwudziestego stulecia. Później nie wzbudzał on zainteresowania, a w opracowaniach dotyczących Balmonta zupełnie o nim zapominano. W obecnym literaturoznawstwie rozpatruje się jedynie twórczość liryczną tego autora. Niemniej jednak liczne spostrzeżenia dotyczące np. funkcji koloru w wierszach poety znajdują swoje potwierdzenie również w odniesieniu do dramatu[28].

W najbardziej popularnej historii literatury rosyjskiej pod redakcją Mariana Jakóbca nie wspomina się o dramacie Balmonta wcale, w najnowszej zaś pozy-

---

[24] M. Cymborska-Leboda: *Dramaturgia Leonida Andriejewa*. Warszawa 1982.

[25] *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza*. Red. E. Udalska. Warszawa 1993, s. 417–418.

[26] Tekst tego wystąpienia znajduje się w jedynym pełnym wydaniu dzieł F. Sołoguba: *Полное собрание сочинений*. Санкт-Петербург 1913.

[27] „Театр и искусство" 1904, № 10. Zauważyć przy okazji wypada, że właśnie w tym miesięczniku drukowano nie tylko najnowsze manifesty teatralne twórców rosyjskich – na przykład wypowiedzi Jewrieinowa, ale – co interesujące – także postulaty twórców zachodnich w tym również Craiga i Fuchsa. Na przykład w dodatku do numeru dziewiątego za 1911 rok zamieszczono przekład *Teatru przyszłości* Fuchsa. (Dodajmy, że dzieło to w języku niemieckim ukazało się niecałe dwa lata wcześniej).

[28] I. Małej: *Konstanty Balmont jako kolorysta*. „Przegląd Rusycystyczny" 1998, z. 1–2.

cji całościowo traktującej literaturę XX wieku znajduje się tylko taka uwaga: „Dla teatru pisali prawie wszyscy: sam **Iwanow**, **Balmont**, **Briusow**, **Annienskij**, **Błok**, **Sołogub**."[29]

Są to jednak jedynie wzmianki, dlatego też rację ma Helena Kotow, gdy twierdzi, że „Dramaturgia F. Sołoguba, podobnie jak i jego prace teoretyczne w dziedzinie teatrologii, w przeciwieństwie do utworów prozatorskich i poetyckich, są niedostatecznie zbadane. A ta dziedzina twórczości autora *Tworzonej legendy* zasługuje na wnikliwe studia. Sołogub jest przecież autorem kilku dramatów, które wpisują się w nurt najciekawszych poszukiwań teatralnych epoki.[...]Dramaturgia Fiodora Sołoguba jest jakby rosyjską wersją realizacji głoszonego na zachodzie Europy hasła teatralizacji teatru [w Rosji hasło to przyświecało działalności Jewrieinowa – J. G.], umowności, stylizacji scenicznej, reinterpretacji mitów greckich, średniowiecznych legend i podań ludowych."[30]

W podobny sposób można by scharakteryzować twórczość Briusowa, który zasłynął głównie jako liryk, o jego zaś dramacie *Ziemia* (*Земля*, 1904) istnieje jedynie niewielka wzmianka. Przyznać jednak wypada, że utwór ten (zarówno miejsce jego akcji, jak i przesłanie) koresponduje z wydzielanymi przez badaczy[31] głównymi motywami całej twórczości Briusowa.

Brak monograficznych i całościowych opracowań twórczości dramaturgicznej przywoływanych trzech pisarzy może usprawiedliwiać to, że choć aspirowali oni do stworzenia dramatu w ciągu całego prawie okresu swej twórczości, to dzieło dramatyczne pozostawało w ich dorobku jedynie epizodem. Dodatkowo komplikuje badanie tych tekstów brak wznowień dramatów, istniejących tylko w jednostkowych, przedrewolucyjnych wydaniach[32].

Zupełnie inna sytuacja zaistniała w przypadku autora, którego dorobek stanowić będzie drugie, po zgodności z teoriami Wielkiej Reformy, centrum orientacji i porządkowania przedstawianego materiału. Dramaturgia Aleksandra Błoka charakteryzuje się nie tylko nowatorstwem formy, ale także podejścia i realizacji w utworze dramatycznym koncepcji Prawodawców Reformy. Aleksander Błok był człowiekiem teatru, dramaturgiem nowych czasów i nowych wyzwań. Do historii zaś wszedł głównie jako liryk i autor uznanego za rewolucyjny poematu *Dwunastu*. Nieliczne publikacje traktujące o jego dorobku dramaturgicznym (w porównaniu z wielością opracowań liryki tego autora) cechują się zwykle wybiórczym podejściem do tej części twórczości wy-

---

[29] *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*. Red. A. Drawicz. Warszawa 1997, s. 161, podkreślenie – J. G.

[30] I. Kotow: *Tradycje teatru ludowo-jarmarcznego w dramacie Fiodora Sołoguba „Wańka klucznik i jego paź Jean"*. „Studia Rossica Posnaniensia" 1984, nr 14, s. 35.

[31] T. Klimowicz: *Motywy twórczości Walerija Briusowa*. Wrocław 1988.

[32] *Дар мудрых пчел*. Москва 1996. Jest to jednakże wydanie jednostkowe, które ukazało się w niewielkim nakładzie. Dlatego też, jak się wydaje, pojawienie się na rynku wydawniczym tej pozycji nie mogło wypełnić powstałej przez prawie osiemdziesiąt lat, czyli od czasów Rewolucji Październikowej, luki.

bitnego rosyjskiego symbolisty. Zazwyczaj pomija się w nich należący do cyklu dramatów lirycznych utwór *Król na placu (Король на площади,* 1905) lub też całkowicie zapomina o teatralnym przeznaczeniu owych sztuk. Fascynacja Błoka teatrem pozostaje więc niejako gdzieś poza horyzontem badawczym, chociaż wiadomo powszechnie, że wszystkie swoje dramaty autor przeznaczył dla sceny i na ich teatralne realizacje niecierpliwie, aczkolwiek bezskutecznie, wyczekiwał.

Uwagę badaczy przyciągało raczej zagadnienie periodyzacji twórczości Błoka (podobnie jak miało to miejsce w odniesieniu do omawianej wyżej trójki dramaturgów), czy też próby umiejscowienia dzieł pisarza w łańcuchu rozwojowym rosyjskiej dramaturgii, polegające na poszukiwaniu związków pomiędzy Blokiem i Turgieniewem (zagadnienie to omawia w swoich pracach niemiecki badacz Wiktor Koschmal[33]) lub Blokiem i Fetem (czym zajął się Piotr Gromow[34]). Jeszcze inni uczeni rozpatrywali związki Aleksandra Błoka z filozofią epoki symbolizmu. W masie prac krytycznych poświęconych jego spuściźnie trudno odnaleźć te, których jedynym i wiodącym tematem byłby związek dramaturgii pisarza symbolisty z teatrem, chociaż on sam niejednokrotnie związek ów podkreślał. Można przypuszczać, że teorie Wielkiej Reformy Europejskiego Teatru obecne są w całości kompozycji jego dramatów. Znalazły one swoje odzwierciedlenie w strukturach słownych dramatów, co przejawiło się głównie w metaforyzacji języka. Jednak, co należy zaznaczyć, równorzędną wobec słowa rolę w dramaturgii Błoka odegrały takie komponenty dramatu, jak światło, barwa i dźwięk. Zdaniem jednego z niemieckich badaczy otrzymały one dodatkowo filozoficzny odcień. Joanne Peters bowiem uważa, że głównie one wyrażają stany duchowe bohaterów[35]. Jako jedna z nielicznych na gruncie polskim dramaturgię Błoka analizowała Halina Chałacińska-Wiertelak. Badaczka zwróciła uwagę na związki dramaturgii autora *Nieznajomej* z utworami scenicznymi Puszkina, jednak powiązania spuścizny dramatycznej Błoka z Wielką Reformą Teatru zauważyła, co z żalem odnotowujemy, jedynie w sposób marginalny: „Rozsadzając ramy światopoglądu wewnętrznego dotychczasowych dzieł Błoka – liryka, *Buda jarmarczna* w pełni realizuje współczesny jej kontekst dążeń Wielkiej Reformy Teatru ku temu, by literackie ambicje intelektualne sprawdziły się w metafizycznej konkretyzacji teatralnej."[36]

W ostatnim czasie wzrosło zainteresowanie dramaturgią Błoka. W 1989 roku pojawiła się kolejna publikacja poświęcona jego dorobkowi dramatycznemu. E. Reissner w artykule *Das symbolistische Theater Aleksanders Blocks* zwraca uwa-

---

[33] W. Koschmal: *Von Realismus bis Symbolismus.* München 1984, s. 153.

[34] П. Громов: *Блок - драматург.* Ленинград 1980.

[35] J. Peters: *Einfürung.* In: A. Block: *Gedichte.* Frankfurt am Main 1985, s. 14.

[36] H. Chałacińska-Wiertelak: *Poetyka sugestii. „Małe tragedie" Puszkina, „Buda jarmarczna" Błoka.* „Studia Rossica Posnaniensia" 1986, nr 18, s. 58.

gę na zagadnienie symbolu i barwy w jego dramaturgii (nieco później tym samym tropem w swoich badaniach podążać będzie I. Prichod'ko[37]), podkreślając przy tym nowatorstwo ujęcia tej problematyki: „Blok doprowadził dramat liryczny w Rosji do szczytu i jednocześnie wprowadził nowe idee realizacji scenicznej. Tym, co uczyniło nowy poetycki teatr tak atrakcyjnym dla dramatopisarzy i reżyserów, była jego formalna wolność, rozszerzenie możliwości artystycznego wyrazu."[38]

Jak wielka była fascynacja teatrem autora *Budy jarmarcznej* świadczyć może jego wypowiedź:

> Teatr to tkliwy potwór, zagarnia całego człowieka, jeśli ma on powołanie, brutalnie zaś wyrzuca, jeśli powołania nie ma. W czułych swoich łapach i kołysze, i niszczy, trzeba być zaiste powołanym, żeby się nie znużyć jego brutalnością.[39]

Takim potworem dla tych, którzy zdecydowali się poświęcić mu swój talent, był teatr okresu Wielkiej Reformy Teatru. W takim teatrze tworzyli wielcy Reformatorzy - Craig, Appia, Fuchs, Meyerhold, Brecht, Witkacy. Dla nowego teatru pisali Strindberg, von Hofmannsthal, Wyspiański, Briusow, Balmont, Sołogub, Andriejew, Błok. Wszyscy oni pisali dla teatru, żyli jego życiem i o nim stale mówili. Wierzyli, że powstanie nowy, inny wymarzony i upragniony przez nich teatr. Czym różniłby się on zatem od już istniejącego od wieków? Odpowiedzi na tak postawione pytanie udzielali w swych pismach teoretycy teatru, którzy na przełomie XIX i XX wieku działali w licznych ośrodkach teatralnych. Do najbardziej liczących się centrów nowego teatru, jak już wspomnieliśmy, należał Berlin i Moskwa. Nie stał się nim nigdy Londyn, chociaż to właśnie z Anglii wywodził się Craig. Celem Reformatorów, jak już zaznaczaliśmy, było całkowite przeobrażenie oblicza sceny, zdominowanej przez naśladujące rzeczywistość dekoracje, chwyty i zachowania aktorów. Dlatego też, jak się wydaje, najwięcej miejsca w swoich pracach poświęcali oni scenografii (włączając w to pojęcie również światło, o czym pisał Appia). Appia również, być może pod wpływem Wagnera (a przecież wpływ jego teorii i dokonań na rozwój kultury europejskiej XX wieku trudno przecenić), a szczególnie głoszonego przezeń postulatu synkretyczności muzyki, teatru i opery (słynny postulat stworzenia *Gesamtkunstwerk*), dużą wagę przywiązywał do roli, jaką w nowoczesnym teatrze miał odegrać dźwięk. Zdaniem najwybitniejszego twórcy ro-

[37] И. Приходько: *Мифопоэтика Блока.* Владимир 1994.

[38] E. Reissner: *Das symbolistische Theater Aleksanders Blocks.* In: D. Kafitz: *Drama und Theater der Jahrhundertswende.* Meinz 1991, s. 178. Podaję tekst oryginału, w tekście fragment ten zamieszczony został w tłumaczeniu autorki studium: „Blоck hat das lirische Drama Rußland zum Höhepunkt geführt und zugleich neue Ideen für die realisation aufgeregt. Was dieses neue poethische Theater so attraktiv für Dramatiker wie für Regisseure machte, war seine formale Freiheit, die Erweiterung der künstlerischen Ausdruckmöglichkeit".

[39] A. Błok: *O teatrze.* Cyt za: S. Pollak: *Błok dramaturg.* W: A. Błok: *Utwory dramatyczne.* Przeł. S. Pollak i J. Zagórski. Kraków-Wrocław 1985, s. 234.

syjskiej Reformy – Meyerholda, równie ważny, jak dla Appii dźwięk, staje się ruch aktora na scenie. Ruchem tym aktor powinien wyrażać wszystko, co zawiera dane przedstawienie. Jednak takie pojmowanie roli aktora sprowadzało się w konsekwencji do jego degradacji. Reformatorzy (wszyscy bez wyjątku) strącili aktora z piedestału, podporządkowując go innej wielkiej postaci nowatorskiego teatru – Reżyserowi. Przed aktorem stawiali określone zadania, wymagając niejednokrotnie całkowitego poświęcenia się granej roli, zupełnej rezygnacji z własnego JA. W skrajnych wypadkach (na przykład w teorii Craiga) negowano nawet sens i potrzebę jego istnienia w widowisku teatralnym. Zgodnie z koncepcją bodaj najwybitniejszego twórcy Reformy – Craiga (po latach zweryfikowanej przez niego samego) – żądano usunięcia aktora z teatru i zastąpienia go przez nieożywioną kukłę – nadmarionetę.

W podobny sposób postąpiono z najbardziej dotychczas cenionym tworzywem teatralnym, jakim było słowo. Tak jak i aktora starano się wyrugować je bądź przynajmniej ograniczyć jego rolę w przedstawieniu teatralnym. Próbom usunięcia słowa towarzyszyło ciągłe podkreślanie znaczenia dla całości realizacji scenicznej innych pozasłownych tworzyw teatralnych (i dramatycznych): dźwięku, barwy, światła, gestu. Nadanie przez Reformatorów tak ważnego znaczenia tym komponentom kształtu scenicznego utworu zdeterminuje analizę wybranych tu utworów, która oscylować będzie wokół tych właśnie czynników. Utrata przez słowo znaczenia pierwszoplanowego tworzywa, co postulowały teorie Reformatorów, znalazła swoje największe odzwierciedlenie w dramaturgii przełomu stuleci. Ku temu zmierzali zresztą sami dramaturdzy związani z nowatorskim nurtem teatru, dla tego teatru tworzący, których sztuki zostaną poddane analizie w niniejszym studium.

Jaki powinien więc być dramat odpowiadający założeniom Reformy? Czy możliwe jest jego stworzenie i zrealizowanie wszystkich postulatów Reformatorów? Jak dalece założenia Reformy wpłynęły na wewnętrzną strukturę dramatu? By odpowiedzieć na tak postawione pytania, trzeba dokładnie prześledzić strukturę dzieła teatralnego przełomu XIX i XX wieku.

By uniknąć pewnego chaosu i nieścisłości, które mogłyby cechować próbę ogarnięcia szeregu różnorodnych zjawisk i wielu utworów dramatycznych, rozważania niniejsze wypada rozpocząć od przybliżenia zarówno interesujących nas dramatów, jak i zapoznania się z wiodącymi postulatami Reformatorów. Zainteresowania Reformatorów oraz ich intensywne działania dotyczyły trzech zasadniczych zagadnień: scenografii, gry aktorskiej i funkcji tworzyw pozasłownych. Tym trzem grupom problemów poświęcili oni dużo miejsca w swoich wypowiedziach teoretycznych, a także w praktyce scenicznej. Jak się wydaje, propozycje odnoszące się do przywołanych zagadnień najbardziej wyraziście uwidoczniły się w dramaturgii przełomu wieków. I o tym właśnie będzie mowa w kolejnych częściach naszej rozprawy.

Wszystkie zaś rozdziały niniejszego studium spajać będzie jedna idea – wzajemnego przenikania się sztuk, jedności dramatu i teatru.

Rozdział pierwszy

Teatr - sztuka, teatr - pasja

Przełom XIX i XX wieku stał się epoką znamienną w dziejach historii kultury. Można bowiem twierdzić, że nigdy dotąd nie zauważano takiego ożywienia w teatrze - przejawiającego się w powstaniu różnorodnych koncepcji teatralnych i we wprowadzaniu ich do praktyki scenicznej studiów teatralnych, jak również, co wydaje się faktem najistotniejszym dla badań nad związkami dramaturgii i teatru, w równoczesnym pojawianiu się zapowiedzi tych koncepcji w utworach dramatycznych. Okres burzliwego rozwoju nowatorskiego teatru, nie zawsze jednak, co wypada już na wstępie zaakcentować, akceptowanego, przerwała ogarniająca Europę zawierucha wojenna, która definitywnie i nieodwracalnie zakończyła czas radykalnych przemian w teatrze. Działalność i wpływ twórców związanych z Wielką Reformą najczęściej ograniczała się do publikacji teoretycznych i pracy w teatrach-studiach, realizujących postulaty Reformy. Jak się wydaje, to właśnie teatry-studia, skupiające autentycznych pasjonatów i znawców teatru, stały się prawdziwą, aczkolwiek pozbawioną szerokiego zasięgu, płaszczyzną, na której krystalizowały się założenia nurtu reformatorskiego. Umownie przyjęto, że Wielka Reforma Teatru zakończyła się w 1940 roku. Po II wojnie światowej zdobycze tego okresu stały się nierzadko powszechną praktyką teatralną, tracąc swój studyjny i awangardowy charakter[1].

Trudną do przecenienia płaszczyzną sporów teoretycznych, wyrażania krytyki, zachwytu czy entuzjazmu okazały się łamy najbardziej bodaj związanego z nowoczesnym teatrem, chociaż kierowanego przez krytyka o nieco konserwatywnych poglądach - Aleksandra Kugla, czasopisma „Театр и искусство"[2]. Godny odnotowania i podkreślenia jest fakt zamieszczenia w tym periodyku tłumaczeń zachodnich manifestów teatralnych, jak chociażby przekład artykułu Craiga o nad-

[1] J. Brach-Czaina: *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej.* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 13.

[2] „Театр и искусство" ukazywał się w latach 1897-1918. Jego redaktorem naczelnym był Aleksander Kugel.

marionecie[3] czy też książki Fuchsa *Teatr przyszłości (Die Schaubühne der Zukunft[4])*, a także artykułów poświęconych orientalnym technikom teatralnym[5].

W Rosji, w której echa Reformy słyszalne były długo i wyraźnie, „Театр и искусство" stanowił trybunę głoszenia różnorodnych koncepcji, zmierzających do zreformowania teatru. Właśnie na łamach tego czasopisma, wśród wielu innych, ukazał się artykuł jednego z twórców symbolistycznych, silnie związanego z ideą przemian teatru – Fiodora Sołoguba, który w niezwykle trafny, naszym zdaniem, sposób scharakteryzował kierunek i cel zmian, jakim powinna ulec scena:

> Teatr nie jest knajpą, ale również nie jest salą wykładową. Teatr jest świątynią, aktor to nie błazen ani nauczyciel, ale człowiek, który składa ofiarę z samego siebie, swoich sił, ciała, nerwów, krwi, by mnie – widza – zachwycić, unieść gdzieś wysoko nad ziemię. [...] jeżeli ja – widz – wychodząc z teatru nie jestem zachwycony, nie poczułem oczyszczającego wpływu zobaczonych obrazów, to oznacza, że nie byłem w teatrze.[6]

Zauważyć jednak wypada, że nie wszystkie powstałe w okresie Reformy koncepcje zmiany wyznaczały taki właśnie kierunek. Nie wszystkie one również zaciążyły na obliczu teatru w takim samym stopniu. Dlatego też wypada zgodzić się z definicją Reformy, proponowaną przez Andrzeja Ziębińskiego, który twierdzi, że Reforma to „okres w historii teatru, przypadający na przełom XIX i XX wieku; całokształt postulatów teoretycznych i dążeń, zmierzających w tym okresie do wyodrębnienia środków artystycznych właściwych tylko teatrowi i uznania teatru za sztukę samodzielną"[7].

Liczne teatry europejskie oparły się jednak wpływom nowatorów, całkowicie odrzucając ich sposób kształtowania rzeczywistości scenicznej. Wiele powstałych w latach 1890–1941 postulatów zweryfikowali sami ich twórcy, weryfikacji innych dokonali odbiorcy i sam teatr.

Wśród grona przedstawicieli Wielkiej Reformy Teatru największe i chyba najbardziej trwałe zasługi położyli jej Prawodawcy – Edward Gordon Craig, Adolphe Appia i Georg Fuchs. Głos ich słyszano we wszystkich eksperymentalnych studiach teatralnych. Docierał on również do autorów dramatycznych, których zasługą stało się stworzenie nowoczesnego dramatu europejskiego. Wszyscy trzej przywołani Reformatorzy związani byli z symbolistycznym (a więc odpowiadającym dominującemu kierunkowi w literaturze) nurtem

---

[3] Tłumaczenie fragmentu książki Craiga ukazało się w: „Театр и искусство" 1912, № 35, s. 561–564.

[4] Jak już wspomnieliśmy, przekład *Sceny przyszłości* Fuchsa został opublikowany w: „Театр и искусство" 1911, № 25, s. 328–330.

[5] O repertuarze teatrów chińskich i japońskich pisał: Н. Евреинов: *Мельпомена и Мин-Хуан*. „Театр и искусство" 1913, № 38, s. 741–744.

[6] Ф. Сологуб: *Театр храм*. „Театр и искусство" 1917, № 3, s. 50–52.

[7] Definicję Reformy podaję za: A. Ziębiński, hasło „Teatralna reforma" w: *Wielka encyklopedia powszechna*. Warszawa, T. 11. 1968, s. 427.

pierwszego etapu Reformy, wszyscy również związali się z teatrem zawodowo - Appia i Craig przez działalność reżyserską, Fuchs zaś był założycielem i kierownikiem Künstler Theater. Należy jednak już na wstępie zauważyć, że oddziaływanie ostatniego z przywołanych Prawodawców - Georga Fuchsa - miało jedynie pośredni charakter. Fuchs pozostał teoretykiem teatru, sam nigdy nie tworzył realizacji scenicznych. Recepcję jego spuścizny dodatkowo komplikują liczne sprzeczności w niej zawarte, a także brak wznowień i tłumaczeń jego prac teoretycznych (znamy jedynie wydania z 1905 i 1909 roku). Można, uogólniając jego teorie, stwierdzić, że w stosunku do aktora jego stanowisko było zbliżone do koncepcji Appii, propozycja zaś budowy nowej sceny przybliżała go do Craiga. Działania Reformatorów wspierała jednak jeszcze inna grupa pasjonatów teatru - autorów dramatycznych, którzy nie tylko podejmowali wysiłki w celu stworzenia odpowiadającego wymogom nowej sztuki dramatu, ale sami w swoich wypowiedziach teoretycznych próbowali pokazać, jak ich zdaniem powinna wyglądać nowatorska scena. Do takich dramaturgów należeli związani z symbolizmem - Błok, Briusow i Sołogub. Wypada zaznaczyć, że właśnie nurt symbolistyczny najbardziej zbliża dramat i teatr okresu Reformy, nie tylko z powodu wspólnego czasu trwania (przełom XIX i XX wieku), ale przede wszystkim ze względu na wzajemne przenikanie się postulatów dramaturgów i reżyserów.

Zasadniczą zauważalną różnicą pomiędzy tymi dwoma grupami ludzi związanych z teatrem była płaszczyzna ich działania. O ile bowiem dramaturdzy koncentrowali się raczej na teoretycznym formułowaniu wniosków i postulatów, które miały odmienić oblicze teatru (z tego powodu nierzadko ich prace odbiegały od rzeczywistości i praktyki scenicznej), o tyle projekty reżyserów cechował większy związek z realiami sceny (choć nie oznacza to, że ich teorie zawsze przekładano na język teatru), co zaowocowało powstaniem opartych na owych założeniach spektakli. Zauważyć należy, że Wielcy Reformatorzy w swoich rozprawach podawali konkretne już przykłady rozwiązań scenicznych, służące osiągnięciu zamierzonego celu. Nie tylko więc dostrzegali konieczność zmian, ale w swojej działalności reżyserskiej proponowali gotowe sposoby pozwalające przekształcić zastany obraz teatru, chociaż nierzadko w swoich propozycjach spektakli sięgali do utworów zaliczanych do klasyki teatralnej, poddając je modyfikacjom i tworząc nowatorskie ich inscenizacje.

Ożywienie działalności mającej na celu reformę sceny nie mogło nikogo dziwić, jeżeli teatr tych czasów, według słów Anatola Łunaczarskiego, był

> jedynie miejscem rozrywki. Rozrywka ta bywa wdzięczna, wytworna, nie pozbawiona pewnego ładunku ideowego. Najczęściej jednak bywa trywialna, płaska; już w samym stosunku do teatru tkwi jego zguba.[8]

---

[8] A. Łunaczarski: *Pisma o teatrze.* Cyt za: R. Śliwowski: *Od Turgieniewa do Czechowa.* Warszawa 1970, s. 70.

Należy bowiem podkreślić, iż do czasów Wielkiej Reformy teatr pozbawiony był nie tylko autonomiczności i podporządkowany gustom mało wymagającej publiczności, ale przede wszystkim odmawiano mu statusu dziedziny sztuki[9]. Inne cele niż dostarczanie rozrywki widzom przedstawień stawiali teatrowi wielcy Reformatorzy i autorzy dramatyczni, przyznający scenicznej realizacji status dzieła sztuki, co dobitnie wyraził przywoływany już Fiodor Sołogub. By jednak przygotować teatr do spełniania stawianych przed nim zadań, czyli do osiągnięcia całkowitej niezależności od rzeczywistości i przekazywania innych niż przyziemne prawd, należało całkowicie go odmienić.

Spójrzmy po raz ostatni na teatr tradycyjny, a więc taki, jaki Reformatorzy chcieli unicestwić. Dominuje w nim scena pudełkowa, ogrodzona ze wszystkich stron malarskimi dekoracjami mającymi imitować rzeczywistość. Jeżeli scenografia spektaklu wymaga okna, muru, drzewa czy kwiatów, jedynym możliwym, a co ważniejsze - właściwym, rozwiązaniem wydaje się namalowanie niezbędnego przedmiotu na płótnie, oczywiście w taki sposób, by w stopniu najwyższym stworzyć wrażenie prawdziwego. Na tak przygotowaną scenę wchodzą aktorzy odgrywający postacie danej sztuki. W czasie trwania przedstawienia jedynie ich słowa posuwają akcję naprzód. Przed oczyma widza natomiast powstaje świat stwarzający wrażenie rzeczywistego (w pewnych koncepcjach teatralnych, np. Stanisławskiego[10], zaliczanych do nurtu Wielkiej Reformy wyznacznikiem teatralności był stopień odzwierciedlenia rzeczywistości). To, co odbiorca widzi na scenie, jest obok niego, styka się z tym codziennie w realnej rzeczywistości. Ulega więc wrażeniu prawdziwości oglądanego obrazu, zapominając, że istnieje on jedynie na scenie. Wydaje się więc, że powstanie wielu nowatorskich koncepcji, które historia obdarzyła mianem Wielkiej Reformy Teatru, zainicjowała częściowo niechęć Reformatorów do owej imitacji. Prócz tego sprzeciw Reformatorów budziła pozycja aktora-gwiazdy, rzeczywistego władcy sceny, którego kaprysy nierzadko decydowały o spektaklu, a w konsekwencji częstokroć zmieniały przesłanie wystawianej sztuki.

Jako że celem niniejszego studium jest wykazanie związków pomiędzy dramaturgią przełomu wieków a teoriami reformującymi oblicze teatru, w centrum naszego zainteresowania, jak już zaznaczyliśmy, znajdą się jedynie postulaty bliskie czasowo omawianym dramatom i mieszczące się w symbolistycznym nurcie Reformy. Nie sposób jednak - w pewnych ograniczonych

[9] Tezę taką *explicite* wysuwa: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie - idee - zdarzenia.* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1984, s. 13.

[10] Przesadną dbałość o szczegóły, ich zgodność z realiami historycznymi, charakteryzujące Stanisławskiego wyśmiał Nikołaj Jewrieinow w swojej sztuce *Rewizor,* przedstawiającej poszczególne warianty realizacji scenicznej dzieła Gogola.

potrzebami samego studium ramach – nie odwoływać się do postulatów powstałych pod piórem innych niż Prawodawcy Reformy autorów. Przełom XIX i XX wieku był w teatrze czasem wielkich indywidualności, reżyserów twórców, których celem i mottem wszelkich poczynań było „wskrzeszenie i wyzwolenie sztuki teatralnej". Próby owego wyzwolenia sztuki teatru, czyli uczynienia z niego samoistnej dziedziny sztuki i wyzwolenia go spod jarzma innych parateatralnych tworzyw, widoczne są w przedsięwzięciach wielkich Prawodawców, a także innych twórców działających równolegle z nimi, jak na przykład Stanisławskiego, i poczynaniach kolejnych pokoleń czasu Reformy. To właśnie w drugim okresie Reformy, przypadającym na lata dwudzieste i trzydzieste ubiegłego wieku, za sprawą Leona Schillera, Juliusza Osterwy, Wsiewołoda Meyerholda, Aleksandra Tairowa, Nikołaja Jewrieinowa, Maxa Reinhardta, Erwina Piscatora i Bertolta Brechta dokonały się największe osiągnięcia inscenizacyjne – od *Dziadów* Mickiewicza po *Operę za trzy grosze* Brechta. Wszyscy wymienieni reżyserzy w teorii i praktyce korzystali z doświadczeń swoich poprzedników. Przykładem twórczego wykorzystania teorii wypracowanych w pierwszym okresie Reformy może być chociażby biomechanika Meyerholda. Wprowadzona do praktyki teatralnej jego metoda gry aktorskiej uznawana jest za kontynuację koncepcji Craiga, dostosowaną do wymogów sceny i jej możliwości. U podstaw biomechaniki legło przekonanie, że na bodźce zewnętrzne człowiek reaguje ruchem i potrafi nim wyrazić wszystkie stany psychiczne i emocje. To z kolei doprowadziło do powstania „etiud biomechanicznych", czyli ściśle określonych cyklów ruchów, powtarzanych przez aktora na scenie. Biomechanika stała się więc, w pewnej mierze, metodą obiektywizacji gry aktorskiej i poddania jej wymiernemu naciskowi ze strony reżysera[11]. Nierzadko więc właśnie wypowiedzi twórców drugiego etapu Reformy stanowią swego rodzaju uzupełnienie czy wyjaśnienie tez Craiga, Appii i Fuchsa; czasami stają się one materiałem weryfikującym postulaty pierwszego okresu bądź jedynie przetwarzają i dopasowują do realiów teatru utopijne założenia pierwszego etapu. Należy w tym momencie dodać, że w kolejnym etapie Reformy działali również twórcy całkowicie odrzucający wcześniej powstałe koncepcje. Przykładem może być teoria i praktyka reżyserska Jewgienija Wachtangowa i Aleksandra Tairowa, odrzucającego wszelkie postulaty Craiga[12].

Najważniejszym faktem przemawiającym, mimo wszystko, za odwoływaniem się, oczywiście w ramach ograniczonych potrzebami studium, do spuścizny twórców drugiego etapu, są ich spektakle spełniające wymogi Reformy. Ich prace reżyserskie po-

---

[11] Metodę gry aktorskiej wypracowaną przez Meyerholda – biomechanikę – przybliża: M. Gordon: *Meyerhold's biomechanics*. „The Drama Review" 1978, vol. 57.

[12] Koncepcję teatru, zasadniczo różniącą się od Craigowskiej, zawarł Wachtangow w: *Poszukiwania*. Przeł. H. Bieniewski. Warszawa 1967.

zwalają więc na porównanie i dostrzeżenie rozbieżności pomiędzy kształtem scenicznym dramatu a jego sceniczną realizacją, chociaż nie mogą służyć jako jedyny materiał do ich analizy. Poglądy Craiga i Appii przetrwały zatem w pracach i spektaklach drugiego etapu Reformy, ale również, zaryzykujmy to stwierdzenie, „w czystej formie" w dramaturgii przełomu stuleci. Zanim przejdziemy do analizy teatralnej spuścizny autorów uważanych za najwybitniejszych przedstawicieli szeroko rozumianej epoki modernizmu w Europie, wydaje się, iż pożyteczne będzie, mimo wszystko, przybliżenie zarówno teorii Reformatorów należących do jednego pokolenia z autorami dramatów, jak i teorii autorstwa samych dramaturgów.

Wielka Reforma Teatru powstała (podobnie jak i kierunek literacki zwany symbolizmem, z którym łączy Craiga i Appię krytyka amerykańska) na fundamencie filozofii Fryderyka Nietzschego i muzyki Richarda Wagnera. I filozof, i muzyk ofiarowali jej coś nadzwyczajnego. Wagner zainspirował twórców Reformy do poszukiwania innych niż słowa środków artystycznego wyrazu, do zwrócenia się w kierunku muzyki, dźwięku, światła, ku synkretyzacji sztuki[13], Nietzsche zaś określił charakter Reformy. W myśl jego idei stała się ona zjawiskiem określanym jako apollińskie. Pod wpływem Apolla człowiek staje się artystą, a takich artystów potrzebował teatr przełomu stuleci, by się odrodzić.

Jeżeli jednak teatrowi potrzebny jest artysta, kto powinien nim być - aktor, reżyser czy dramaturg? Odpowiedź na to pytanie stanowi jedną z wielu, chociaż najbardziej widocznych, sprzeczności w próbach całościowego ujęcia problematyki Reformy. Należy jednak podkreślić, że wśród pozornego gąszczu niekonsekwencji wyłonić można wiele cech łączących teorie Prawodawców Reformy. Jak twierdzi Małgorzata Sugiera, „dzielił ich przede wszystkim punkt, z którego wychodząc, próbowali zbudować organiczne dzieło scenicznej sztuki. Craig opowiadał się zdecydowanie po stronie przedstawienia w pełni »zamkniętego«, które istnieje jako koherentna estetycznie całość bez udziału odbiorcy. Natomiast Appia częścią winy za stylistyczny chaos współczesnych mu scen obarczał gusta odbiorców i uzależniał powodzenie Reformy od zmiany ich estetycznych preferencji, skoro - jak wielekroć powtarzał w *Die Musik und die Inscenierung* - realizm teatralny tkwi w nas samych."[14]

Charakter niniejszego studium wymaga, by przybliżanie koncepcji teatralnych przełomu wieków rozpocząć od cech łączących przywoływanych już twórców.

Niewątpliwie trójka wielkich Reformatorów (Craig, Appia, Fuchs) zgadzała się co do jednego: teatr ma kreować rzeczywistość, nie zaś ją odwzorowywać (po-

---

[13] Postulaty takie zawiera artykuł R. Wagnera: *Oper und Drama*. In: *Theatre und Drama, Teoretische Konzepte von Corneille bis Dürremat*. Red. H. Truk. Tübingen 1992, s. 77-105.

[14] M. Sugiera: *Wagnerowskie inscenizacje Appii*. W: *Od Stanisławskiego do Kantora*. Red. K. Pleśniarowicz i M. Sugiera. Kraków 1995, s. 23.

dobne przekonanie wyraził również Briusow w słynnym manifeście *Niepotrzebna prawda*). Dlatego też zapewne najwięcej uwagi poświęcano zagadnieniom związanym ze scenografią. Reforma, zdaniem badaczy, była

> ruchem ściśle teatralnym. Dośrodkowym. Wietrzyła stary gmach teatru. Urządzała go na nowo, przebudowywała ścianki działowe, ale nie mury nośne. Wyruszała na podbój teatru i sztuki współczesnej. Usuwała stare, zakurzone style gry, konwencje, urządzenia, maszyny, sprzęty i zamieniała je na podobne - tylko nowe.[15]

Dlatego też, jak można przypuszczać, dla trójki Reformatorów (niejednokrotnie, jak wykażemy nieco później, wyrażających sprzeczne poglądy - jak chociażby w kwestii dotyczącej prawdziwego artysty teatru) jedno stawało się jasne i konieczne - należało oczyścić scenę z wszystkiego, co imitowało rzeczywistość. Takie podejście zaakcentowało wizjonerski, kreacyjny charakter teatru. Można przypuszczać, że dla Craiga jego działalność w teatralnych studiach równała się stworzeniu podwalin pod nowy teatr, którego stopniowa ewolucja mogła i powinna była doprowadzić do powstania wymarzonej sceny:

> W sercu noszę z miłością teatr taki, jaki jest
> w duszy - taki jaki będzie[16]

Na oczyszczoną z wszystkiego, co nosiło ślady kopiowania rzeczywistości, scenę wprowadzano różnorakie, zrodzone w wyobraźni Reżysera-Kreatora elementy. Craig zapełniał ją papierowymi bryłami, makietami nasyconymi symbolicznymi barwami, parawanami zastępującymi sztuczne ściany tradycyjnego teatru. W swoich pracach Craig podkreślał rolę dekoracji, która, jego zdaniem, winna uczestniczyć w akcji spektaklu. Kształty brył, ich kolory stanowiły dla niego nie tylko środki kompozycji (rolę taką odgrywały w teatrze sprzed Reformy), ale przede wszystkim stały się środkami wyrażania ekspresji[17].

Podobny stosunek do tradycyjnej dekoracji, złożonej z namalowanych na płótnach obrazów, przejawiał Appia:

> Ofiara niemal całkowita, jaką sztuka sceniczna musi zrobić z malarstwa, należy do najdotkliwszych, a dla niektórych jest jedną z najcięższych, których wymagać będzie nowa ekonomia artystyczna. Wymaga ona głębokiego przedstawienia naszych pragnień i pojęć, do których jesteśmy przyzwyczajeni.[18]

---

[15] Rozróżnienie kategorii dionizyjskości i appolińskości przyjmuję za: K. Braun: *Druga Reforma Teatru?* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 40. Zaznaczmy jednakże, że kategorie te nie podlegają analizie w niniejszej rozprawie, dlatego też ich obecność została jedynie zasygnalizowana.

[16] Ibidem, s. 62.

[17] Ibidem, s. 1.

[18] O inscenizacjach Craiga zob.: K. Braun: *Wielka Reforma...*, s. 114-127, a także: *Od Stanisławskiego...*, s. 31-52.

Teatr nie podlega żadnym ograniczeniom, nic nie wyznacza kresu jego możliwości, jeżeli zaś zastana w nim architektura nie może sprostać nałożonym na nią zadaniom, należy ją zmienić, co staje się warunkiem odrodzenia teatru. Tak jak Craig, również Appia postuluje wprowadzenie na pustą scenę abstrakcyjnych i symbolicznych form (należy dodać, że podobne propozycje pojawiają się również w pracach Fuchsa). Stworzona z nich scenografia ma umożliwić teatrowi kreowanie wizji, przydać mu inny, kosmiczny, metafizyczny, nieziemski wymiar.

Założenia dotyczące przestrzeni teatralnej, stanowiące czynnik łączący poszczególne teorie, nie wyczerpują bogactwa tematyki pojawiającej się w pismach przedstawicieli pierwszego etapu Reformy. Zainteresowania Reformatorów obejmowały prawie wszystkie komponenty sztuki scenicznej, w tym rolę i warsztat aktora, jak również (np. w teorii Appii) znaczenie dramatu i jego autora dla przyszłego widowiska scenicznego. Jednak w tych punktach zdania Craiga i Appii były podzielone. Craig, wyrażający chyba najbardziej antyliterackie poglądy, chciał całkowitego wyzwolenia Inscenizatora (którego uznawał za jedynego prawdziwego twórcę w teatrze) spod władzy tekstu dramatu. Jednocześnie jednak sam dokonywał realizacji scenicznych dramatów należących do klasyki literatury, np. *Hamleta, Burzy* Szekspira. Tym samym więc, być może nieświadomie czy nawet wbrew sobie, przyjął i zaakceptował pierwszeństwo literatury w procesie powstawania dzieła scenicznego, co zaś ważniejsze - po raz kolejny wskazał na łączącą te dwie dziedziny więź. Odrzucając literaturę w swoich pismach i założeniach teoretycznych, w praktyce (bez szkody dla teatru i dramatu) uczynił z tekstu dramatycznego jeden z elementów dzieła teatralnego, któremu, co pozostawało w zgodzie z manifestowaną przez niego antyliterackością teatru, nie przyznał palmy pierwszeństwa. Appia z kolei zajął całkowicie przeciwne stanowisko. Dla niego tekst utworu dramatycznego stanowił podstawę dzieła teatralnego, jego fundament i impuls do dalszych działań twórczych. Można jednak pokusić się o próbę pogodzenia tych dwóch tak na pierwszych rzut oka rozbieżnych stanowisk. Wydaje się bowiem, że i Craig, i Appia wysuwali podobne postulaty, czyniące z dzieła literackiego (Appia *expressis verbis,* Craig *implicite)* jeden z elementów powstającego na scenie widowiska.

Pewne podobieństwa można również znaleźć, analizując stosunek tych dwóch Reformatorów do aktora. W obydwu koncepcjach aktor istnieje w dziele teatralnym nie jako człowiek, lecz jedynie jako **materiał** służący do zbudowania całości przedstawienia. Zadaniem aktora jest przekazanie treści dramatu (Appia[19]) bądź wymaganej przez Inscenizatora (Craig[20]). Obaj więc wykluczają samowolę aktorską i pomijają psychologiczne aspekty gry aktorskiej, które akcentował

[19] A. Appia: *Dzieło sztuki żywej.* Przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska. Warszawa 1974, s. 109.

[20] Jak dalece Craig redukował rolę aktora (żywego człowieka), świadczyć może propozycja zastąpienia go przez nieożywioną figurę - nadmarionetę.

w swoich pracach jeden z najbardziej znanych rosyjskich reżyserów i teoretyków teatru - Konstanty Stanisławski. Jednakże metoda gry aktorskiej Stanisławskiego zakładała dominację roli (postaci) nad aktorem, w konsekwencji zaś identyfikację aktora z postacią. Dodać wypada, że wśród krytyki rosyjskiej przełomu XIX i XX wieku Stanisławski cieszył się niesłychanym szacunkiem. Jemu wszak przypisywano zasługę stworzenia nowego typu aktora[21]. Jeżeli więc koncepcja ta poddawała aktora wymiernemu naciskowi, można (załóżmy takie stwierdzenie) przyjąć, że zbliżała się ona ku propozycjom Craiga i Appii, czyniącym z aktora jedno z wielu tworzyw spektaklu. Takie rozumienie metody Stanisławskiego upoważnia do przywołania niektórych fragmentów jego rozważań, dotyczących wymagań w stosunku do aktora, w kontekście poszukiwania związków pomiędzy dramaturgią przełomu XIX i XX wieku a teoriami Wielkiej Reformy Teatru. Można sądzić, że przyjęte tu założenie - o prymarnej roli postaci literackiej w procesie kształtowania obrazu gry aktorskiej - stanowi jedno z nielicznych podobieństw, jakie istnieją między Stanisławskim, reprezentującym zaczątki dionizyjskiego nurtu procesu Reformy, a jej Prawodawcami.

Craig, Appia, Fuchs w swoich wystąpieniach budowali wizję teatru należącą do syntetycznego nurtu Reformy. W myśl owej koncepcji teatr miał stać się grą, snem, miał sublimować to, co codzienne, w niezwykłe, oniryczne, odświętne, a przede wszystkim jego zadaniem miało być kreowanie własnej, niezależnej rzeczywistości. Teatr, co nabierało niezwykłego wręcz znaczenia, powinien być przede wszystkim SZTUKĄ, przedstawienie sceniczne - rzeczywistością artystyczną zasadniczo różniącą się od codzienności.

Jak więc widać z pobieżnego przedstawienia podstawowych wymogów Reformy, skłaniała ona twórców teatru do całkowitego przewartościowania dotychczasowych założeń. Elementy najważniejsze, jakimi do 1880 roku pozostawały aktor i słowo, zostały zredukowane do roli jednych z wielu, nie jedynych i nie najważniejszych tworzyw dzieła teatralnego. Scena wypełniła się innymi dekoracjami, bardziej umownymi, sugerującymi pewne zespoły znaczeń, wywołującymi specyficzne nastroje, tworzącymi niezwykłą atmosferę, bo wykreowanymi mocą wyobraźni, nie zaś mimetycznie naśladującymi rzeczywistość, przedstawienie stało się aktem **kreacji.**

Takie były jednak jedynie założenia Reformy. Jakkolwiek urzekały one swoją nowością i wizjonerskością, w praktyce pozostawały niejednokrotnie jedynie *idée fixe* ich autorów, którzy częstokroć sami łagodzili stawiane wcześniej teatrowi żądania.

Należy wobec tego zastanowić się, jakie były losy Reformy czy i w jakim stopniu udało się spełnić jej postulaty. Odpowiedź na tak postawione pytanie znajdujemy w historii teatru i historii dramatu, gdyż właśnie w dramacie teorie Reformy przetrwały próbę czasu.

---

[21] А. Косоротов: *Кризис театра.* „Театр и искусство" 1908, №18, s. 310-313.

Odzwierciedlenie postulatów Reformy w dramaturgii przełomu wieków stało się możliwe prawdopodobnie dzięki fascynacji autorów dramatycznych teatrem. Dla dramaturgów symbolistów ta dziedzina kultury stała się niezwykle ważna, o czym świadczyć może wiele dotyczących jej wypowiedzi teoretycznych. Żywa dyskusja o roli i obrazie zreformowanego teatru toczyła się na łamach czasopism, doprowadzając czasami do ostrych polemik. Wśród pisarzy, których dzieła w dalszym toku naszej analizy staną się przedmiotem zainteresowania, czołową pozycję zajmują trzej dramaturdzy – Briusow, Sołogub, Błok. W ich właśnie pracach teoretycznych poświęconych teatrowi odnaleźć można wypowiedzi zbliżone do postulatów Prawodawców Reformy.

Do sformułowania powyższej tezy skłania taki stosunek Błoka, Briusowa i Sołoguba do teatru, który przypomina poglądy Prawodawców Reformy (teatr jest sztuką, rzeczywistość zaś sceniczna jest różna od rzeczywistości realnej). W przeciwieństwie do innych twórców tego okresu (zwłaszcza twórców rodzimych) przywołani dramaturdzy podkreślają szeroko rozumianą autonomiczność sztuki, która w ich interpretacji nie tylko zostaje wyzwolona spod wpływu rzeczywistości (do tego dążyli wszyscy pisarze związani z modernizmem, a zwłaszcza z jednym z panujących wówczas jego kierunków – symbolizmem), ale, co ważniejsze, nie tworzy metody czy wskazówki zrozumienia rzeczywistości. Innymi słowy – teatr pozostaje dla nich jedynie (czy aż) teatrem, jest domeną sztuki, nie zaś mistyczną świątynią, w której dokonuje się przeistaczanie widza i aktora. W przeciwieństwie do jednego z teoretyków symbolizmu rosyjskiego – Wiaczesława Iwanowa (którego tropem podążał Andriej Biely), Błok uważa:

> Lecz estetyka to nie życie. Być może wszystkie nasze zmagania są walką o jedność życia, przeciwko rozdwojeniu estetyki.[22]

Stwierdzenie to zawiera głębokie przekonanie poety-dramaturga, że należy wyraźnie rozgraniczyć sztukę i życie jako dwie odrębnie istniejące rzeczywistości, które nie mogą wzajemnie się przeplatać czy tłumaczyć. W swoich poglądach, jak się okazało, Błok nie był odosobniony. W podobnym tonie wypowiedział się jeden ze współczesnych mu krytyków teatralnych – Nikołaj Arbienin, który w jednym ze swoich artykułów stwierdził, że „teatr powinien wzbudzać uczucia u widza, nie zaś je narzucać, w żadnym wypadku teatr nie może tłumaczyć i opisywać rzeczywistości"[23]. Wyraźnie zatem Błok zaakcentuje konieczność stworzenia teatru opartego na appolińskiej mocy kreacji nowej, innej rzeczywistości, której zadaniem jednak nie będzie wyjaśnianie przyziemnych realiów, ale istnienie zupełnie poza nimi.

---

[22] A. Błok: *O teatrze.* Cyt za: M. Cymborska-Leboda: *Rosyjska refleksja teatralna. Od Puszkina do Majakowskiego.* W: *Ze studiów nad literaturą rosyjską XIX i XX wieku.* T. 2. Red. M. Cymborska-Leboda i Z. Maciejewski. Lublin 1997, s. 40.

[23] Н. Арбенин: *Какой нужен театр теперь.* „Театр и искусство" 1906, № 5, s. 74.

Temu przekonaniu poeta-dramaturg dał wyraz w chyba najbardziej znanym swoim dramacie – *Nieznajomej*. Utwór ten stanowi twórczą kontynuację wcześniej powstałej ballady o tym samym tytule. Czyż jednak nie można by przyjąć, że *Nieznajoma* (ballada) stanowi niejako prolog wyprzedzający widzenie drugie dramatu? Dramat ten nie składa się z aktów, ale z widzeń, co dodatkowo podkreśla jego nowatorstwo. Wydaje się bowiem, że ów świat czarodziejskiej ulicy, na której Błękitny spotyka się z Nieznajomą, wprowadza tekst ballady:

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
А пьяницы с глазами кроликов
In vino veritas кричат.
И в каждый вечер в час назначенный
(Иль это только снится мне)
Девичий стан, шелками схваченный
В туманном движется окне.[24]

Monolog ten nie tylko przecież determinuje przestrzeń, w której pojawia się Nieznajoma, ale niejako kreuje całą sytuację. Przypomnijmy, że to właśnie Błękitny (*porte parole* „ja" lirycznego z *Nieznajomej*) przywołuje spadającą gwiazdę – Nieznajomą. Moment, w którym dochodzi do ich spotkania, jest projekcją marzeń Błękitnego. To on więc kreuje przestrzeń – feeryczną, wypełnioną błękitną poświatą ulicę, na której wszystko może się zdarzyć, nawet spotkanie z istniejącym jedynie w snach ideałem. Pragnienie zobaczenia pięknej, nieziemskiej istoty materializuje się właśnie w świecie czarodziejskiej ulicy. Całe widzenie drugie jest, jak się zdaje, obrazem, co do którego bohater oraz odbiorca nie mają całkowitej pewności, czy to jawa czy jedynie sen („Иль это только снится мне"), czy też może, jak sugeruje to Reissner, wytwór wyobraźni człowieka zamroczonego alkoholem[25]. Dialog pomiędzy Błękitnym a przywołaną mocą jego marzenia Nieznajomą stanowi projekcję różnych marzeń. Jedno z nich właśnie zostało pozornie zrealizowane. Tego jednego wieczora siłą magii, marzenia i wyobraźni Błękitny mógł spotkać wyśniony ideał. Przywołał go i zobaczył, jak gdyby gdzieś na granicy jawy i snu. O owej niedookreśloności świata przedstawionego świadczy ulica, czyli zupełnie przyziemne miejsce, spowite jednakże błękitną poświatą, co przydaje jej waloru czarodziejskiej krainy, niesprecyzowanego do końca wytworu wyobraźni. Zatarcie granicy, przetworzenie rzeczywistości, w czego efekcie powstał zupełnie inny, całkowicie wykreowany świat, zbliża utwór nie tylko ku nowatorskim teoriom teatralnym, postulującym zbudowanie przestrzeni istniejącej jedynie na scenie, ale przede wszystkim ku pod-

---

[24] А. Блок: *Стихотворения*. Ростов 1995, s. 221. Dalej cytuję według tego wydania, strony podaję w tekście.

[25] Opinię taką wyraża E. Reissner: *Das symbolistische Theater Aleksanders Blocks*. In: D. Kafitz: *Drama und Theater der Jahrhundertswende*. Meinz 1991, s. 174.

stawowemu i pierwotnemu wyznacznikowi pierwszego etapu Reformy – apollińskości. Nie bez znaczenia w tym miejscu jest sposób pojmowania statusu artysty przez samego Błoka. Autor *Nieznajomej* twierdził:

> Artysta to człowiek, który z wyroku losu widzi nie tylko to, co dostępne wzrokowi, ale i to, co skrywa się ponad światem ludzkimi oczami widzianym. Widzi tę nieznaną dal, która nie jest dostępna każdemu.[26]

Zainspirowany tym, co skrywa w sobie owa dal, może tworzyć w swoich dziełach inne niż stanowiące odzwierciedlenie realnej rzeczywistości światy. Cechy te odnoszą się również do artysty teatru.

Appoliński charakter sztuki teatralnej, czyli obdarzenie człowieka artysty mocą tworzenia dzieła sztuki stanowi przecież niezaprzeczalny pewnik wszystkich działań skupionych wokół symbolistycznego nurtu Reformy. Jako konieczność stworzenia własnej rzeczywistości rozumiał zadanie teatru również Walerij Briusow, którego postulaty współbrzmiały z pragnieniem Craiga, dotyczącym zapełnienia sceny wykreowanym światem. Briusow w swoim słynnym manifeście powie:

> Nie tylko sztuka teatru, ale sztuka w ogóle nie może istnieć bez umowności formy, **nie może być sprowadzana do naśladowania rzeczywistości**. Patrząc na obrazy wielkich realistów, nie ulegniemy złudzeniu jak ptaki Zuksisa, nie uwierzymy w prawdziwość namalowanych owoców, w prawdziwość krajobrazu za oknem. Nigdy nie kłaniamy się marmurowemu popiersiu naszego znajomego. Nie wiadomo o przypadku, by ktoś przeczytawszy opowiadanie, w którym autor w pierwszej osobie opowiada o swoim samobójstwie, zamówił mszę żałobną w jego intencji.[27]

W praktyce wypowiedź Briusowa koresponduje zarówno ze stanowiskiem Craiga i Appii, jak i Błoka. Wszyscy oni chcieli wyzwolenia teatru spod wpływu imitacji rzeczywistości, zarówno w budowie scenografii, jak i semantyce widowiska. Chyba najbardziej dosadnie dał wyraz takiemu stanowisku wobec zadań teatru Fiodor Sołogub, w swoim artykule *Estetyka marzenia*:

> [...]teatr, w którym nie ma marzeń [z których rodzi się przestrzeń sceny, gra aktorów – J. G.], nie owiany marzeniem i nie rodzący w duszy widza marzeń, nie jest teatrem – **tylko małpą teatru**.[28]

Jeżeli więc teatr miał stać się świątynią sztuki, w której niepodzielną władzę sprawować miał Artysta (inscenizator według Craiga, aktor według Sołoguba[29]),

---

[26] Н. Евреинов: *История русского театра с древнейших времен до 1917 года.* Нью-Йорк 1955, s. 334.

[27] W. Briusow: *Niepotrzebna prawda.* Przeł. B. Stempczyńska. W: *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza.* Red. E. Udalska. Warszawa 1993, s. 417, podkreślenie – J. G.

[28] Ф. Сологуб: *Эстетика мечты.* „Театр и искусство" 1915, № 5, s. 84, podkreślenie – J.G.

[29] Idem: *Театр одной воли.* В: idem: *Полное собрание сочинений.* Т. 10. Санкт-Петербург 1913.

to jakie treści winien on przekazywać? Można mniemać, że właśnie w tym momencie pojawia się najbardziej rażący dysonans w pojmowaniu roli i zadania teatru przez dramaturgów symbolistów. O ile bowiem dla twórców zrzeszonych wokół Craiga (Błoka, Briusowa, Sołoguba) teatr miał stać się **Sztuką dla siebie**, ofiarowując widzowi chwilę marzeń, nieziemskich wizji **kreowanych** na scenie (tak jak na przykład w *Nieznajomej* Błoka), o tyle w kręgach zbliżonych do dionizyjskiej koncepcji teatru przestawał on być sztuką, a stawał się religią.

Pojmowanie dramatu i teatru jako odrębnej, stworzonej przez prawdziwego Artystę, którego prowadził Apollo, dziedziny sztuki znacznie różniło się od idei sztuki dionizyjskiej Iwanowa, Biełego i Innokientija Annienskiego (po części zaś Mauricego Maeterlincka)[30], reprezentujących pogląd, iż dzieło sztuki to sam człowiek i jego życie. Dla Iwanowa najistotniejsze w gatunku tragedii było działanie ofiarne (związane z religijnym mitem umierania i zmartwychwstawania Chrystusa), katartyczne, chóralne (zaczerpnięte z tradycji antycznej)[31]. Wykreowana przez Iwanowa wizja teatru opierała się na działaniu zbiorowym, na micie, z którego wyrastał teatr obrzędowy, misteryjny, na zbliżeniu i w praktyce postawieniu znaku równości pomiędzy tragedią i religią. Bezpośrednią konsekwencją takiej koncepcji dramatu i teatru było przydanie im statusu tworów ponadartystycznych. Według Iwanowa:

> Samo życie powinniśmy przetworzyć w dramat. Inaczej wejdziemy do świątyni teatru, obleczemy się w białe szaty, ukwiecimy się girlandami róż, dokonując misterium (jego temat jest zawsze jednaki: bogom podobny człowiek walczy z losem): w odpowiednim momencie weźmiemy się za ręce i ruszymy w pląsy. [...] To przecież my krążyć będziemy wokół ołtarza ofiarnego.[...] Jestem przekonany, że modły każdego z nas będą inne.[32]

Można mniemać, że podobnie jak Iwanow, choć bez silnych akcentów religijnych, pojmował funkcję i zadanie teatru jeden z najwybitniejszych rosyjskich reżyserów i teoretyków teatru Nikołaj Jewrieinow, który twierdził:

> [...] być może zadaniem sceny nie jest pokazanie rzeczywistości najdalej odbiegającej od tego, co realne, nudne, przygniatające, ale ukazanie jej w taki sposób, by okazała się prawdą, zwyciężającą, inną, nową.[33]

---

[30] Szerzej na ten temat zob: M. Cymborska-Leboda: *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich.* Lublin 1992. W tej książce poświęcono dostatecznie dużo miejsca samej kategorii dionizyjskości i jej odzwierciedleniu w rosyjskiej dramaturgii przełomu wieków.

[31] W. Iwanow: *O teatrze.* W: *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza* ..., s. 423.

[32] Ibidem.

[33] Н. Евреинов: *К вопросу о пределах театральной иллюзии.* „Театр и искусство" 1912, № 36, s. 683.

Wydaje się więc, że wyobrażenie sceny jako miejsca przeistaczania się dusz, jako czegoś na kształt ołtarza, jak chcieli tego twórcy z kręgu Iwanowa, czy ambony do głoszenia nowych prawd, czego domagał się Jewrieinow, całkowicie odbiega od założeń Prawodawców Reformy i związanych z nimi teorii Błoka, Sołoguba i Briusowa. W koncepcji Craiga, Appii i Fuchsa teatr miał, co prawda, stać się sztuką, która będzie „tak wielka i tak wspaniała, że równa powstaniu nowej religii. W tej religii nie będzie kazań, lecz objawienia"[34]. Objawienie jednak, w rozumieniu Craiga, pozbawione jest aspektu religijnego. To w istocie nic innego niż wykreowany, feeryczny obraz pojawiający się na scenie. Teatr pozostał więc dziedziną sztuki i tak pojmowali go Reformatorzy. Dla twórców pierwszego etapu Reformy, jak i dla akceptujących ich koncepcje dramatopisarzy istniała wyraźna i nieprzekraczalna granica pomiędzy SZTUKĄ i życiem.

Ów rozdźwięk pomiędzy stanowiskami twórców skupionych wokół Iwanowa i zwolenników teorii Craiga odzwierciedlił się przede wszystkim w gatunkach dramatycznych, jakie powstawały pod piórem przywoływanych twórców. O ile bowiem, co wynikało bezpośrednio z wypowiedzi Iwanowa, uprzywilejowane gatunki stanowiły tragedia i misterium (ze względu na ich religijne konotacje), o tyle w twórczości Błoka, Sołoguba i Briusowa dominowały formy zbliżone do onirycznych, nie dające się określić jako konkretne gatunki. Były to raczej wizje, które poruszały wyobraźnię, zmuszały do kreowania rzeczywistości i oderwania się od przyziemnej rzeczywistości.

Dalsze dzieje dramatu i teatru dowiodły, że właśnie stanowisko wielkich Reżyserów i akceptujących ich poglądy dramaturgów przynajmniej częściowo przetrwało próbę czasu, a ich koncepcje posłużyły jako fundament dalszych prób reformowania oblicza sceny. Teorie twórców związanych z Iwanowem nie tylko nie wywarły większego wpływu na współczesny symbolistom teatr (być może ze względu na najsłabsze powiązania z realiami teatru), ale również zostały całkowicie zapomniane przez potomnych. W swoich czasach doczekały się nawet zjadliwej krytyki:

> [...] symbolizm jest podobny do kamienia leżącego na drodze. Na kamieniu znajduje się napis: „na prawo życie, na lewo śmierć". Przypuszczam, że symboliści tej grupy, o której tu mowa [reprezentujący dramat liturgiczny – J. G.] kierują sztukę dramatu na lewo.[35]

O nikłym zainteresowaniu dramatami symbolistów z kręgu Iwanowa świadczy również brak realizacji scenicznych tej dramaturgii, a także, co najbardziej znaczą-

---

[34] E. G. Craig: *Über der Kunst des Theaters.* Berlin 1969, s. 92: „Kann eine Kunst entstehen, so groß, so von allen beliebt, daß ich die Entdeckung eine neue Religion prophezeie, die daraus entstehen wierd. Diese Religion wird nicht mehr predigen sondern offenbaren..."

[35] А. Кугель: *Театральные заметки.* „Театр и искусство" 1907, № 1, s. 16–18.

ce, brak zainteresowania reżyserów nowatorów. A przecież sztuki Błoka, Sołoguba i Hofmannsthala wystawiał sam Meyerhold[36].

Jak się więc wydaje, podobieństwo postulatów wielkich Reżyserów i teatralnych poglądów Błoka, Sołoguba i Briusowa upoważnia do analizowania spuścizny dramatycznej tych autorów przez pryzmat związków z teoriami Wielkiej Reformy Teatru. Uprawnia do tego nie tylko zbieżność głównych założeń reformowania sceny, ale przede wszystkim samo podejście do dramatu i teatru, które, powtórzmy, były dla nich dziełami sztuki. Pojmowanie dramaturgii i wyrażającej ją sceny w kategoriach tworzenia, kreowania odrębnej, pięknej, odrealnionej i nieziemskiej rzeczywistości stanowi najbardziej ważki argument Reformatorów. Przed teatrem nie stawiają oni w istocie żadnych mistycznie pojmowanych zadań. Teatr nie powinien ukazywać rzeczywistości, ale nie może również przepowiadać przyszłości. Nie taka jest jego funkcja. Wszystko to bowiem trwa w immanentnym związku z życiem człowieka – jest więc realne, a to, co realne, nie może przecież istnieć w teatrze.

Stanowisko dramaturgów przełomu wieków, zbliżone do koncepcji Wielkich Prawodawców, znalazło wyraz w ich twórczości dramatycznej. Dlatego też jedynym materiałem umożliwiającym analizę ich dramaturgii i jej związków z nowatorskimi teoriami staje się, oprócz ogłoszonych drukiem koncepcji Reformatorów, tekst utworu dramatycznego. Jak już zauważyliśmy, dramaty przełomu XIX i XX wieku nieczęsto gościły na scenie teatru. Trudno zatem opierać analizę związków dramaturgii tego czasu i współczesnych jej koncepcji teatralnych na opisach i relacjach ze scenicznych inscenizacji interesujących nas sztuk. Zachowane do czasów dzisiejszych nieliczne sprawozdania z przedstawień realizowanych w eksperymentalnych studiach teatralnych nie mogą stanowić samodzielnego i jedynego materiału do badań poszukujących związków dramatu i teorii teatralnej. Są one bowiem z jednej strony nacechowane emocjonalnie, z drugiej zaś, co z punktu widzenia niniejszego studium wydaje się najbardziej istotne, odbiegają zbyt daleko od wskazówek tekstu. Dlatego też, przypuszczalnie, sam tekst dramatu, tożsamy w wypadku niniejszych rozważań z *testo spettacolare*[37], zawierający eksplicytnie wyrażony projekt realizacji scenicznej, w połączeniu z odpowiednimi teoriami teatralnymi stanowi wystarczający i obiektywny materiał do prac badawczych.

Prawodawcy Reformy koncentrowali się wokół założeń teoretycznych. Ich prace reżyserskie, przypomnijmy, pozostają jedynie epizodem w całej działalności. Jak się wydaje, różne były przyczyny takiego stanu rzeczy. Podstawowym jednak powodem stało się głębokie niezrozumienie publiczności dla przemian zachodzących w teatrze.

---

[36] O dokonanych przez Meyerholda scenicznych realizacjach zob.: idem: *Przed rewolucją*. Przeł. A. Drawicz, J. Koenig. Warszawa 1988.

[37] Termin ten przyjmujemy za G. Sinko, który posługuje się nim w: idem: *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 8.

Ciągle bowiem w teatrach wypadało bywać. Być może nawet pierwsze dwa rzędy zajmowali prawdziwi pasjonaci sztuki scenicznej. Jednak większość zgromadzonych ani nie rozumiała, ani nawet nie starała się zrozumieć tego, co dzieje się przed ich oczami. Jak bowiem inaczej można by wytłumaczyć gwizdy widowni w czasie nowatorsko zrealizowanej przez Meyerholda *Budy jarmarcznej* Błoka? Wystarczy wspomnieć, że to niekonwencjonalne przedstawienie, którego analizą zajmiemy się nieco później, doczekało się negatywnej recenzji Aleksandra Kugla, choć stwierdził on jednocześnie, że Błokowi nie można odmówić talentu, teatralnego geniuszu[38]. Spektakularne inscenizacje Reformatorów, jak chociażby najbardziej znana sceniczna realizacja *Hamleta* Szekspira (z papierowymi złotymi i czarnymi dekoracjami), dokonana przez Craiga w moskiewskim Mchacie, u innego wielkiego człowieka Teatru - Stanisławskiego - wywołała „nowy impas, nowe rozczarowania, wątpliwości"[39]. Uświadomiła ona, być może, Stanisławskiemu rozbieżności w pojmowaniu teatru, istniejące miedzy nim a entuzjastami Reformy.

Jeżeli więc nawet tak wielki pasjonat teatru i jego znawca, jakim był niewątpliwie Stanisławski[40], przez niektórych teatrologów zaliczany do kręgu wielkich Reformatorów, nie do końca rozumiał i akceptował metodę twórczą swojego gościa - Craiga, nie należy dziwić się powszechnemu niezrozumieniu towarzyszącemu nierzadko poczynaniom Reformatorów. Jednakże, co zdumiewające, sceniczna realizacja *Hamleta* doczekała się niezwykle pochlebnej recenzji Kugla - tego samego, który skrytykował *Budę jarmarczną*. W swoim artykule poświęconym *Hamletowi* Kugel stwierdził:

> [...] Hamlet Craiga to na pewno *Hamlet* mistyczny - pół sen, pół jawa, cudowna gra rozumu i wyobraźni. [...] Muszę stwierdzić, że właśnie Craig miejscami zdobył mnie genialnymi przebłyskami swoich wizji. I znowu jestem w mniejszości, jeżeli nie zupełnie samotny.[41]

Przytoczone tu dwie opinie o spektaklu uznanym za jeden z mitów teatru XX wieku[42] świadczą o różnorodności spojrzeń na problem nowatorskich przedstawień i całej Reformy. Owa różnorodność spojrzeń nie była obca samym Reformatorom. W ich teoriach krytycy dopatrywali się nieścisłości i wykluczających się propozycji. Brak jednolitego programu stał się również jedną z głównych przyczyn schyłku Reformy.

Dodatkowym czynnikiem utrudniającym rozszerzanie się wpływu Reformy była niewątpliwie II wojna światowa, która na długie lata odwróciła uwagę arty-

---

[38] A. Кугель: *Театральные заметки...*, s. 16-18

[39] K. Braun: *Wielka Reforma...*, s. 93.

[40] Do grona wielkich Reformatorów zalicza Stanisławskiego K. Braun, K. Pleśniarowicz, M. Sugiera.

[41] A. Кугель: *Театральные заметки*. „Театр и искусство" 1912, № 11, s. 247.

[42] Wystawienie *Hamleta* dokonane przez Craiga w Mchacie Stanisławskiego zostało obdarzone mianem mitu teatru XX wieku, zob.: *Od Stanisławskiego...*

stów od zbyt trudnych, złożonych i nie do końca zrozumianych zagadnień. Tym bardziej więc uzasadnione jest w wypadku niniejszego studium rozpatrywanie dramaturgii przełomu stuleci właśnie w świetle teorii składających się na pierwszy etap Wielkiej Reformy, będący czasem twórczej działalności Craiga i Appii. Wydaje się bowiem, a potwierdzeniu tego poświęcone są kolejne rozdziały niniejszej rozprawy, że właśnie w literaturze pozostały najbardziej wyraźne działalności tej ślady.

Rozdział drugi

Nowa scena, nowa przestrzeń

Scena jest sztuką. Weźcie dobry portret, wytnijcie mu nos i wsadźcie w tę dziurę nos prawdziwy. Stanie się to rzeczywiste, ale obraz zostanie zepsuty.[1]

Autorem tych słów, wbrew pozorom, nie jest Reżyser czy teoretyk teatru okresu Wielkiej Reformy, lecz jeden z największych dramaturgów wszechczasów – Antoni Czechow. Z jego wypowiedzią korespondują jednak poglądy współczesnego mu reżysera – Tairowa: „Istnieją dwie prawdy. Prawda życia i prawda sztuki."[2] W gruncie rzeczy obydwa te stwierdzenia stanowią kwintesencję działań i starań reformatorów teatru przełomu wieków. Ich treść bowiem to świadome dążenie do wyrugowania z teatru wszystkiego, co nie jest sztuką, czyli wszystkiego, co zostało jedynie skopiowane, stanowi niedoskonałe odzwierciedlenie rzeczywistości. W podobnym stylu wypowiedział się nieco później w swoich esejach i pismach o teatrze Karol Čapek: „Teatr jest oknem otwartym na nierzeczywistość."

Tendencja do kopiowania rzeczywistości (w sposób mniej lub bardziej doskonały – od malarskiej sceny baroku aż do naturalizmu) była główną cechą scenografii teatru do przełomu XIX i XX wieku. Na scenie takiego teatru za pomocą namalowanych na płótnie dekoracji przedstawiających potrzebne dla rozwoju akcji szczegóły architektoniczne, czy też rzeczywiste przedmioty codziennego użytku (stół, lampa, krzesło) starano się stworzyć iluzję prawdziwego świata, pozbawiając widza świadomości bycia w teatrze i skazując go na oglądanie tego, co zna z codziennego doświadczenia[3].

---

[1] Wypowiedź Czechowa dotycząca sztuki teatru posłużyła jako swoiste motto do rozważań o kryzysie teatru Stanisławskiego, zob.: D. Bablet: *Rewolucje sceniczne XX wieku*. Warszawa 1980, s. 25.

[2] A. Tairow: *Das entfesselte Theater.* Köln 1965, s. 64. W tekście podaję tłumaczenie mojego autorstwa, w oryginale fragment ten brzmi: „Es gibt zweielei Wahrheit: die Wahrheit des Lebens und die Wahrheit des Kunst."

[3] O dekoracjach i scenografii sceny barokowej i realistycznej zob.: D. Ratajczak: *Przestrzeń w dramacie i dramat w przestrzeni teatru.* Poznań 1985, s. 86.

Przyznać wypada, że w swojej znakomitej większości sceny takiej wymagały wystawiane w tradycyjnych teatrach sztuki, których akcja odbywała się przede wszystkim w salonach, buduarach, sypialniach czy gabinetach, czyli zamkniętych i znanych widzowi z doświadczenia przestrzeniach. Utwory sceniczne, których konstrukcje przestrzenne odbiegały od znanego i dostępnego przeciętnemu scenografowi schematu budowy architektonicznych układów scenicznych (a do takich utworów należały sztuki romantyzmu i modernizmu), nie gościły w teatrze. Wykorzystanie jedynie tradycyjnego sposobu konstruowania przestrzeni (tzn. naśladującego w najdrobniejszych szczegółach podpatrzone realne miejsca bądź zamkniętą malarskimi dekoracjami scenę pudełkową) uniemożliwiało przedstawienie w teatrze ogromnych, monumentalnych i niczym nie ograniczonych przestrzeni, jakie charakteryzowały dramaturgię romantyczną. Podstawową przeszkodą, jaką stawiał teatr tradycyjny, było zniewolenie, ograniczenie tego dramatu przestrzennym zamknięciem związanym z wymogiem widowiskowości i sztuczności[4]. Ukazanie innej niż schematyczna i ograniczona przestrzeni stanie się wykonalne dopiero wtedy, gdy schematy scenografii przestanie krępować imitacja rzeczywistości, człowiek zaś teatru z rzemieślnika przeistoczy się w jego BOGA. Inscenizator nowatorskiego teatru posiądzie więc moc kreowania rzeczywistości. Mocą taką władał wcześniej jedynie dramatopisarz, który kodował w swoim dziele plan układu scenograficznego, obecny w dramacie na poziomie struktury tekstu. Wzajemne korelacje pomiędzy dramatem i teatrem, szczególnie wyraźne w okresie Wielkiej Reformy, spowodowały, że nowatorskie koncepcje przestrzenne uwidoczniły się przede wszystkim w kreacji przestrzeni dramaturgicznej. Przypomnijmy, że pod pojęciem tym rozumiemy przestrzeń, która, w przeciwieństwie do materialnej przestrzeni scenicznej, jest wyobrażona przez czytelnika lub widza, dokonującego na podstawie danych **zawartych w tekście dramatycznym** rekonstrukcji miejsca akcji i działań postaci[5]. Logiczną konsekwencję takiego rozumienia przestrzeni dramatycznej stanowi przyjęcie następującego (kluczowego dla naszych dalszych rozważań) założenia: przestrzeń sceniczna to dana widzowi tu i teraz konkretyzacja przestrzeni dramatycznej, odczytanej i interpretowanej przez INSCENIZATORA[6]. Należy zatem zgodzić się, że już w tekście dramatu znajdują się wskazówki dotyczące jej wyglądu scenicznego. Ich odczytanie, a w konsekwencji realizacja na scenie, staje się zadaniem teatru. Jak już zaznaczyliśmy, na przełomie wieków dokonuje się rewolucja w kwestii rozumienia obrazu scenicznego i sceny jako takiej. Zostaje ona wyzwolona ze wszystkich wpływów realizmu. Jej twórcy nie wolno

---

[4] Ibidem, s. 101.

[5] Definicję taką przyjmujemy za: P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Warszawa 1998, s. 400.

[6] Ibidem, s. 403.

oddać swojej sztuki, wraz z całą jej siłą wyrazu, na zniszczenie w imię równowagi, jaką usiłuje znaleźć i zachować ludzkość. Nie ma gorszej trucizny dla sztuki niż zakorzeniony w duszy fałszywy Realizm, zdrajca fantazji.[7]

Uznanie realizmu za truciciela sztuki pociąga za sobą inne, dalej idące postulaty. Dlatego też głównymi wyznacznikami zreformowanego teatru stają się próby unicestwienia wszelkiego naśladownictwa, wprowadzenie siły wyobraźni zamiast bezmyślnego kopiowania, tworzenia zamiast imitacji. Scena staje się więc polem działania Inscenizatora, dla którego jej przestrzeń jest „nienaturalnym wynalazkiem pozbawionym czasu i umiejscowienia w [realnej – J.G.] przestrzeni"[8].

Na takiej właśnie scenie dokonać należy aktu kreacji, a nie odwzorowania, gdyż:

Tendencja do naturalizmu nie ma nic wspólnego ze sztuką, jest tak samo niesmaczna, gdy daje o sobie znać w sztuce, jak niesmaczna jest sztuka, gdy spotyka się ją w życiu.[9]

Jeżeli jednak na scenie ma powstać przestrzeń spełniająca wymogi Reformatorów (*geschaffen sein*) muszą najpierw, zgodnie z tezą Meyerholda o prymarnej roli literatury, powstać dramaty, których przestrzeń dramatyczna została wykreowana i dzięki temu stała się przestrzenią nowatorską, taką, jakiej oczekiwali Reformatorzy.

Istnienie takich utworów dowodzi prężności założeń Reformy, a przede wszystkim staje się kolejnym już świadectwem wspólnoty teatru i przeznaczonego dla niego dramatu. Jak się wydaje, to właśnie w dramaturgii, a nie na scenie, doszło do decydującej walki pomiędzy nowatorską, czyli całkowicie wykreowaną i zrodzoną z wyobraźni przestrzenią będącą uniwersum tworzącym sensy, a przestrzenią tradycyjną, czyli imitującą w mniej lub bardziej udany sposób realną rzeczywistość.

Od tego rodzaju konstrukcji układów przestrzennych dramaturdzy odchodzili stopniowo, jak gdyby z żalem żegnając bezpieczne zdobycze realizmu, ale wcześniej czy później do niego wracając. Dlatego też w wielu utworach okresu Reformy istnieją przeważnie oba rodzaje przestrzeni, do mniej licznej grupy należą sztuki, w których prawie całkowitemu unicestwieniu uległy kanony konstrukcji przestrzeni tradycyjnej.

Owa dwoistość przestrzeni zdeterminowała podział niniejszej części studium na dwa podrozdziały, w których ukazane zostanie odchodzenie od tradycji i po-

---

[7] E. G. Craig: *Über der Kunst des Theaters*. Cyt. za: J. Fiebach: *Von Craig bis Brecht*. Berlin 1975, s. 82.

[8] Ibidem, s. 91.

[9] Ibidem, s. 37, 39.

dążanie ku nowatorskim formom układów przestrzennych, sugerujących nowe, wizjonerskie ujęcia scenograficzne.

Ostatnia walka – pomiędzy wczoraj i jutro

Utwory dramatyczne odchodzące od tradycyjnego (tzn. odwzorowującego rzeczywistość) wizerunku architektoniki przestrzennej można podzielić na trzy grupy. Do pierwszej z nich wybiórczo zaliczymy trzy sztuki: *Nieznajomą* i *Budę jarmarczną* Błoka oraz *Ariadnę na Naxos* Hugo von Hofmannsthala, do grupy drugiej – *Życie człowieka* Andriejewa, *Każdego* Hofmannsthala i *Wesele* Wyspiańskiego, trzecią stanowić będą *Róża i krzyż* Błoka oraz *Zwycięstwo śmierci* Fiodora Sołoguba. Umowny podział przeprowadzony tu dla zachowania pewnego porządku, wyeksponowania etapów przechodzenia ku nowatorskim układom przestrzennym, a także dla bardziej wyraźnego ukazania poziomu kreacyjności przestrzeni, różnicuje przywołane dramaty ze względu na rodzaj nowatorskiej przestrzeni w nich wykorzystanej, sposób jej kreacji oraz relacje z przestrzenią współistniejącą (tradycyjną) i osobami dramatu.

Można przypuszczać, że takie podejście do omawianego zagadnienia umożliwi prześledzenie stopnia odzwierciedlenia idei Wielkiej Reformy Teatru w konstrukcjach przestrzennych analizowanych utworów.

Ich przegląd wypada rozpocząć od tej grupy sztuk przełomu wieków, w których architektonice przestrzennej dominują układy nowatorskie.

Do takich utworów należy *Nieznajoma* Aleksandra Błoka, odzwierciedlająca najwyraźniej, jak się zdaje, związki z teoriami Wielkiej Reformy Teatru. W tym bowiem właśnie dramacie najściślej współistnieją dwa typy przestrzeni, dlatego też zdecydowaliśmy się omówić go wcześniej niż chronologicznie pierwszą sztukę autora *Budę jarmarczną,* której poświęcimy więcej uwagi bezpośrednio po analizie *Nieznajomej.* Współegzystencja dwóch typów przestrzeni, zawierająca się w opozycji tradycyjnego, zamkniętego świata (knajpa i salon) i nowatorsko ujętej otwartej, podporządkowanej innym regułom przestrzeni (czarodziejska ulica pod rozgwieżdżonym niebem), pozbawionej wszelkich ograniczeń, pozwala na swobodne przemieszczanie się postaci – od przestrzeni tradycyjnej do nowatorskiej i na odwrót. Tradycyjną koncepcję przedstawienia przestrzeni reprezentuje widzenie pierwsze i trzecie (w dramacie Błoka nie ma podziału na akty, lecz na widzenia), nowatorską zaś widzenie drugie.

Miejsce akcji podporządkowane konwencjonalnym regułom to w widzeniu pierwszym knajpa (tak tłumaczone jest w polskim wydaniu rosyjskie

określenie tego miejsca - „кабачок"), w trzecim salon. W rzeczywistości są to dwa warianty jednego typu przestrzeni, utrwalonego już w świadomości przeciętnego widza i czytelnika, gdyż, jak wiemy, wokół przyjmującego rozmaite formy salonu oscylowało miejsce akcji dramatu oświeceniowego i typowo mieszczańskiego[10]. Przestrzeń knajpy i salonu kontrastuje z nowym typem układu scenicznego: ulicą spowitą niebieską poświatą, oświetloną jedynie księżycowym blaskiem. Świat ten wykreowany marzeniem i poetyckimi słowami Błękitnego otacza swego rodzaju klamra tradycyjności ujęta w obrazie knajpy i salonu. Te dwa toposy przestrzenne kojarzą się z określonymi schematami tematycznymi i ze znanymi z dramatów mieszczańskich typami bohaterów - znudzonych, pustych i snujących intrygi - których nie interesują ani wysokie idee, ani poezja, ani prawdziwa miłość, ale zajmuje prowadzenie pustych salonowych rozmów. Z takiej przestrzeni wyrywa się Poeta-Błękitny, który w pewnym sensie mocą swojej wyobraźni i swoich marzeń powołuje do życia nowe miejsce akcji - czarodziejską ulicę. Ukazanie dwóch tak różnorodnych typów przestrzeni pozwala na pogłębioną charakterystykę bohaterów, dla których przypisane im miejsce działania stanowi specyficzną kartę identyfikacyjną. Pewne typy postaci mogą się realizować w określonej przestrzeni. Tak więc niemożliwe stałoby się rozpoznanie osobowości Poety w salonie, gdyż jego środowiskiem jest stworzona przezeń magiczna i pełna niespodzianek ulica. Salon za to warunkuje istnienie Pani domu, która tylko w nim może ujawnić swoją osobowość. Powracając jednakże do niezwykłej Błokowskiej ulicy, należy zauważyć fakt jej „wcześniejszego nieistnienia w realnej rzeczywistości". Nie jest to zwyczajna ulica, po której codziennie kroczą setki przechodniów, lecz miejsce, w którym realność i fantazja zlewają się w jedno, a marzenie staje się rzeczywistością. Miejsce takie nie ma żadnych związków z tradycją, nie występowało wcześniej jako przestrzeń dramatu w takim, jak u Błoka, charakterze. Dzięki swemu nowatorstwu i brakowi relacji z utrwalonymi schematami przestrzennymi, ulica ta staje się fantastycznie feeryczna, metaforyczna i nie ma nic wspólnego z codzienną rzeczywistością:

> Koniec ulicy na skraju miasta. Ostatnie domy urywają się nagle, odsłaniając szeroką perspektywę: ciemny opustoszały most na szerokiej rzece. Po obu stronach mostu drzemią cicho statki z sygnalnymi światłami. Za mostem rozciąga się nieskończenie długa, prosta jak strzała aleja obramowana łańcuszkami latarni i białymi od śniegu drzewami. [...] Po niebie, zataczając powoli łuk, spływa jaskrawa i ciężka gwiazda. W okamgnieniu pojawia się i zaczyna iść przez most piękna kobieta w czarnej sukni; w spoj-

[10] O przestrzeni salonu i dramatu mieszczańskiego zob.: D. R a t a j c z a k: *Przestrzeń...*, s. 134-159.

rzeniu szeroko otwartych oczu ma wyraz zdumienia. Wszystko staje się jak z bajki - ciemny most i drzemiące okręty. Nieznajoma staje nieruchomo u poręczy mostu, zachowując jeszcze swój blady blask spadania. Śnieg, wiecznie młody, okrywa jej ramiona, przyprósza całą postać. [...] Błękitny [...] tak samo ośnieżony. Tak samo piękny. Kołysze się jak cichy niebieski płomień.[11]

Pogrążone w świetle i grze jego promieni fantastyczne miejsce, jakim w utworze Błoka dzięki kreacyjnej wyobraźni Błękitnego staje się ulica, pozwala na spotkanie obdarzonego wyobraźnią człowieka z rodzącymi się w tej wyobraźni pragnieniami i marzeniami, mogącymi przybrać cielesną postać. Jedynie w takim miejscu mogła zjawić się tajemnicza Nieznajoma - kobieta przeistaczająca się ze spadającej na ziemię gwiazdy. Nie odbijając realnej rzeczywistości, niezwykła ulica stała się jedyną efemeryczną rzeczywistością. Przestrzeń ulicy jest „żywa" , bo daje życie - rodzi Nieznajomą, i wyrazista - dzięki wyrazistości ludzkiego marzenia, i tajemnicza - tajemniczością duszy człowieka. Ulica owa bowiem nabiera cech onirycznych, stanowi jak gdyby projekcję widzenia Poety, który przywołuje ją słowami „Zjaw się! Zjaw!". Po tym okrzyku dopiero ukazuje się przestrzeń czarodziejskiej, cudownej ulicy. W jej spowitym błękitną poświatą świecie (czyli, jak sugeruje to barwa, świecie na wpół realnym, na wpół wyśnionym) konkretyzuje się poetyckie widzenie Błękitnego, który ujrzał nieznajomą we śnie i z tego snu ją przywołał. Zauważmy na marginesie, że wykorzystanie przestrzeni snu spotykamy również w innych dramatach, na przykład w *Do Damaszku* Strindberga. Jednak w wypadku *Nieznajomej* Błoka przestrzeń drugiego widzenia nie jest zwyczajną przestrzenią snu, lecz raczej stanowi ona urzeczywistnienie marzenia. W niej bowiem dochodzi do spotkania niezwykłego, obdarzonego kreacyjną wyobraźnią Poety ze stworzoną przez niego (bo o niej marzy i w nią wierzy) nadziemską istotą. Ulica występująca w widzeniu drugim to zatem miejsce spełnionego cudu, który jednak trwa zbyt krótko, jak gdyby unicestwiły go knajpa i pojawiający się w widzeniu trzecim salon - swoiste ramy i nieprzekraczalne granice codzienności.

Przestrzeń ulicy stanowi więc realizację idei Craiga, Appii i Meyerholda. Odzwierciedla ona bowiem w najwyższym stopniu postulaty zawarte w pracach tej trójki Reformatorów. Nie opiera się na zamkniętym i skostniałym schemacie, wedle którego winna być odbiciem, czyli jedynie imitacją realności. Wyrażonym *explicite* świadectwem tego staje się zawarta w didaskaliach uwaga - „wszystko staje się jak z bajki". A przecież to właśnie przestrzeń bajki charakteryzuje brak umiejscowienia w realnym czasie i przestrzeni, brak jakichkolwiek

---

[11] A. Błok: *Utwory dramatyczne*. Przeł. S. Pollak, J. Zagórski. Wrocław-Kraków 1985, s. 181. Wszystkie zamieszczone w niniejszym studium cytaty z dramatów Błoka pochodzą z tego wydania, strony zostały podane w tekście, w nawiasach.

ograniczeń. Uniwersum bajki pozwala na realizację wszystkich marzeń, spełnianie pragnień, zapomnienie o prawach rządzących realną rzeczywistością, która ogranicza wyobraźnię i niszczy sny. Przestrzeń ulicy sama staje się jedyną i najprawdziwszą rzeczywistością kreowanego świata, istniejącego tylko w teatrze i dlatego pozbawionego wszelkich ograniczeń. Czyż nie takim właśnie światem stało się miejsce spotkania Nieznajomej i Błękitnego? Doszło do niego w niczym nieograniczonym uniwersum – na ulicy, której przydano cechy metafizyczne. Ulica staje się przecież miejscem, gdzie spełniają się marzenia Błękitnego. Jak już wspominaliśmy, można jedynie domniemywać, że do spotkania tego doszło w „rzeczywistości" dramatu. *Nieznajoma* jest twórczą kontynuacją ballady o tym samym tytule, w której bohater o widzianej kobiecie, stanowiącej ucieleśnienie jego marzeń, mówi: „Иль это только снится мне?"[12] Scena ta staje się twórczym przetworzeniem marzenia, rzeczywistością dostępną jedynie bohaterowi-poecie i przez niego wykreowaną. Jest senną wizją, czymś, co nie ma żadnych cech wspólnych z realną rzeczywistością. Dramat bowiem daje jeszcze więcej podstaw do wątpienia w „prawdziwość" tego spotkania. Wszak dochodzi do niego wkrótce po wyprowadzeniu pijanego Poety-Błękitnego z knajpy i na krótko przed jego pojawieniem się w salonie. Jednak ta krótka chwila, w której zwyciężyło niepohamowane pragnienie dotknięcia ideału, spotkania istoty pięknej i wyśnionej, decyduje o niepowtarzalności dramatu Błoka. Moment, kiedy dochodzi do ich spotkania, jawi się jako narodziny zupełnie innego świata – spełnionych marzeń i ucieleśnionych ideałów, a więc świata, który nie istnieje i istnieć nie może w rzeczywistości. W niej bowiem natychmiast zostanie przytłoczony realiami codzienności, jak to sugeruje Błok, wprowadzając do dramatu kolejny wariant przestrzeni tradycyjnej – salon, gdzie nie ma już miejsca dla wykreowanego świata. W salonie ukaże się przecież wymarzona i wyśniona przez Poetę Nieznajoma, która z własnej woli wyrzeka się spowijającego ją nimbu tajemniczości i nadziemskości. Sama nazwie się Maria i pod tym imieniem wejdzie do świata salonu, rezygnując ze spowitej błękitną poświatą rzeczywistości czarodziejskiej ulicy. Świat marzenia odejdzie w przeszłość i zapomnienie. Jednak świat ów może pojawić się w dramacie i na scenie, bo to właśnie jest, jak się zdaje, jeden z podstawowych postulatów Reformatorów, dotyczących świata teatru. Tak rozumiana dwoista przestrzeń *Nieznajomej* stanowi szczytowe osiągnięcie dramaturgii opartej na opozycji dwóch typów przestrzeni. Nie tylko bowiem wyłania się w tym dramacie przestrzeń wykreowana jedynie mocą wyobraźni, co już samo w sobie stanowi wyzwanie dla teatru, zmuszające Inscenizatora do rezygnacji z bezpiecznego realizmu scenografii na rzecz eksperymentów i posługiwania się symbolicznymi formami. O jej niepo-

[12] A. Блок: *Незнакомка.* B: idem: *Стихотворения.* Ростов 1995, s. 211. Wszystkie fragmenty utworów lirycznych zamieszczone w niniejszej pracy pochodzą z tego wydania, strony podaję w tekście.

wtarzalności decyduje również to, że pozwala ona na swobodne przemieszczanie się osób należących do dwóch różnych światów. Nieznajomą przecież odnajdziemy także w widzeniu trzecim – w salonie – gdzie przybierze ona, pod wpływem Pani domu, ziemskie imię Mary, upodabniające ją do salonowego towarzystwa, które ją fascynuje i w którym sama chce bywać.

Swej skłonności do komponowania podwójnego układu przestrzeni Błok dał wyraz w pierwszej swojej sztuce – w *Budzie jarmarcznej*. Mamy w niej do czynienia ze zmodyfikowanym chwytem teatru w teatrze. Tradycyjny pokój teatralny, widziany na początku sztuki, w pewnym momencie „znika", a na jego miejscu pojawia się niczym nie ograniczony, pozbawiony wszelkiego podobieństwa do realnej przestrzeni prawdziwy świat teatru, co formalnie wyraża się rezygnacją ze sceny pudełkowej i nowatorskim wykorzystaniem postaci od wieków związanych z teatrem – bohaterów komedii *dell'arte*.

Sięgnięcie do tradycji ludowego teatru włoskiego mieści się w poszukiwaniach Reformy. Sami wielcy Reformatorzy postulowali powrót do kanonów komedii *dell'arte*[13], którą z powodu jej improwizacyjnego charakteru uznali za teatr autentyczny, mający zdolność kreowania własnej rzeczywistości, a więc niezależny od otaczającej szarej codzienności.

Już sam tytuł *Балаган* determinuje rodzaj przestrzeni. To najstarszy, głęboko prawdziwy typ rosyjskiego ludowego teatru, będącego swoistym (obdarzonym oryginalnymi rosyjskimi cechami) odpowiednikiem wywodzącego się z obrzędów weselnych w Wenecji teatru typu *commedia dell'arte*. Jednak sugerowana w tytule dramatu przestrzeń pojawia się w utworze później, zyskując tym samym status teatru w teatrze. Przestrzeń typowa dla komedii *dell'arte* nie występuje w dramacie samodzielnie, jej paradygmat istnienia zakłóca inna, bardziej tradycyjna i skostniała przestrzeń:

> Zwykły pokój teatralny z trzema ścianami, oknem i drzwiami. [...] koło okna siedzi Pierrot. Mistycy obojga płci siedzą ze skupionymi minami przy stole.
>
> (s. 7)

Jak widać z przytoczonego krótkiego fragmentu, Błok nie tylko wprowadza nowe postacie (Mistycy) do typowej przestrzeni pokoju teatralnego, ale rozszerza jej granice, umieszczając w niej okno, które w konsekwencji umożliwia niejako otwarcie przestrzeni i, co za tym idzie, pozwala stworzyć drugą, już „prawdziwą", tzn. teatralną, z prawdziwego zdarzenia, przestrzeń. Paradoksem wydaje się to, że Mistycy – ludzie czekający na urzeczywistnienie swojego wielkiego marzenia – znajdują się w świecie całkowicie sztucznym, w zamkniętym teatralnym pokoju. Okno będące kluczem otwierającym nową

---

[13] Ten typ komedii omawia C. Mic: *Komedia dell'arte*. Przeł. S. i M. Browińscy. Wrocław–Warszawa–Kraków 1961.

przestrzeń „teatru w teatrze" jest granicą ich małego świata, oddzielającą od tego, co otwarte, nieograniczone, sprzyjające powstawaniu wysokich myśli, stworzone mocą poetyckiego wyobrażenia, dalekie od przyziemnej realności.

Przestrzeń imitująca prawdziwą (ów teatralny pokój) zostaje zastąpiona przestrzenią metafizyczną, paranormalną, nie mogącą istnieć w rzeczywistości i zamieszkaną nie przez ludzi z krwi i kości, lecz przez wymyślone postacie: Pierrota, Kolombinę, Arlekina, książkowe pary zakochanych, maski egzystujące w Błokowskim „teatrze w teatrze". Nowa przestrzeń rodzi się w momencie, kiedy:

> Kurtyna szybko rozsuwa się. Bal. M a s k i wirują pod ciche dźwięki muzyki. Wśród nich spacerują inne maski: rycerze, damy, pajace.
> (s. 11)

Zamknięty pokój jest dla nich zbyt ciasny, zbyt płytki. Dopiero w przestrzeni sali balowej bez początku i końca, objawionej zza kulis, ograniczających pokój teatralny - świat istnienia Mistyków - mogły zaistnieć pary zakochanych, rozmawiające o miłości, o której Mistycy nie wspominali. Można sądzić, że skostniały teatr - reprezentowany w omawianym utworze przez ów „tradycyjny pokój teatralny" - nie jest miejscem, w którym można by przejawiać uczucia i czuć się nieskrępowanym. Tym bardziej że w końcowych partiach sztuki ukazano całą jego sztuczność, jednocześnie sugerując, jak powinna wyglądać prawdziwa scena. Przyjrzyjmy się fragmentowi tekstu:

> Wyskakuje przez okno. Okazuje się, ze przestrzeń widziana w oknie jest narysowana na papierze. Papier rozdarł się. A r l e k i n poleciał do góry nogami w pustkę.
> **Przez rozdarty papier widać tylko świecące niebo. Noc odpływa, budzi się ranek. Na tle rozpalającej się zorzy** [podkreślenie - J. G.] stoi lekko kołysana wiatrem przedświtu Ś m i e r ć w długim białym całunie.
> (s. 17)

Świat powstający po rozdarciu papieru (imitującego rzeczywistość - okno), jakże odległy od schematycznego pokoju, gdzie Mistycy oczekiwali przyjścia Bladej Przyjaciółki, ma stać się rzeczywistością sceny. Nic go nie krępuje i nic nie ogranicza. Nie jest sztuczny, niezmienny i powszechnie znany. Przypomina raczej piękny sen (tak samo, jak miało to miejsce w drugim widzeniu *Nieznajomej,* które w całości można określić mianem onirycznego). Właśnie w takiej przestrzeni funkcjonują postacie wywodzące się z tradycji komedii *dell'arte.* Normalnie istniejące tylko i wyłącznie w teatrze, tworzą owe postacie swój własny świat drugiego teatru, nie należącego jednak do zamkniętego świata teatralnego pokoju, z którego potrafią się wydostać tak samo swobodnie, jak do niego wejść. Ich przestrzeń, wybiegająca poza ramy owego pokoju, sięgająca gwiaździstego nieba, tworzy zreformowany typ teatru w teatrze. Zastosowanie samego chwytu nie

jest niczym nowym[14]. Wykorzystał go już Szekspir w *Hamlecie*, gdzie jednakże polegał on jedynie na umieszczeniu wewnątrz przestrzeni scenicznej drugiej sceny pudełkowej z grającymi na niej aktorami. U Błoka jest inaczej. Jego „teatr w teatrze" charakteryzują nowatorskie rozwiązania. Nie tylko przekracza on granice sceny pudełkowej, ale stale rozszerza się, staje się teatrem poetycko kreowanym, czarodziejskim i cudownym, w którym bezpośrednio z porannej zorzy zstępuje postać uznana za narzeczoną Pierotta. Krótką chwilę - tak długo, jak trwa na scenie owa nowatorska przestrzeń - Pierrot żyje w świecie, w którym spełniły się jego pragnienia. Świat ten jest taki, jakiego wymagali wielcy Reformatorzy, ulotnym momentem spełnienia nierzeczywistego snu. Błokowska przestrzeń Pierrota i Arlekina zawdzięcza swoje nowatorstwo przetransponowaniu tradycyjnych chwytów (konwencja zamkniętego pudełka sceny) na środki wyrazu Wielkiej Reformy - nieograniczoną, nasyconą barwami i symbolami przestrzeń. W *Budzie jarmarcznej* to przestrzeń budzącego się poranka, spowitego w błękit i blaski zorzy porannej. Idee Cariga i Appii, dotyczące scenografii, wymagały stworzenia przestrzeni niebanalnej, poetyckiej, wykreowanej. Pojawienie się przestrzeni, jakiej żądała Reforma, a jaką stworzył Błok w swoim „teatrze w teatrze", warunkowało istnienie teatru z prawdziwego zdarzenia, o który walczyli wielcy Reformatorzy.

Zauważmy przy okazji, że wykorzystanie tradycji komedii *dell'arte* w dramaturgii związanej z Wielką Reformą Teatru stało się zjawiskiem dość popularnym, co świadczyć może nie tylko o żywotności tego rodzaju teatru, ale przede wszystkim o jego autentyczności. Dość wspomnieć, że chwytem tym posłużył się również dramaturg austriacki Hugo von Hofmannsthal w swojej *Ariadnie na Naxos*. W utworze tym równocześnie występują postacie należące do dwóch różnych światów - Zarbinetta i Ariadna - tak samo jak miało to miejsce w omawianym wcześniej dramacie Aleksandra Błoka, gdzie obok siebie funkcjonowali Mistycy i postacie z ludowego widowiska. Obecność w dramacie bohaterek należących do różnych tradycji dramatycznych determinuje pojawienie się na scenie w tym samym czasie podwójnej przestrzeni. Albowiem akcja dwóch wątków składających się na całość dramatu, tego, w którym bohaterką jest Ariadna, i komedii *dell'arte* (z Zarbinettą jako bohaterką), dzieje się na tej samej scenie. Jak się wydaje, to przestrzeń Zarbinetty, podobnie jak w dramacie Błoka przestrzeń Pierrota i Arlekina, jest jedynym prawdziwym światem teatru. Sfera Ariadny to jedynie zamknięte pudełko sceny wyposażone w malarskie dekoracje, gdzie obowiązują prawa teatru konwencjonalnego. W przeciwieństwie do tego świata kraina Zarbinetty rządzi się zupełnie innymi niż powszechnie akceptowane prawami. W pewnym momencie akcji sztuki Zarbinetta narusza jednorod-

[14] Chwyt teatru w teatrze funkcjonował w tradycji dramaturgicznej od dawna (jak chociażby w *Hamlecie*). Był również popularny na przełomie wieków, o czym świadczyć może wykorzystanie go przez Czechowa w *Mewie*.

ność przestrzeni Ariadny, wchodząc do niej i wygłaszając monolog (chociaż Ariadna jej nie zauważa i nie słyszy jej słów). Sugeruje to określone rozwiązanie scenograficzne - przezroczysta, acz nieprzekraczalna bariera, zasłona rozdzielająca przestrzeń sceniczną na dwie części, przy czym na scenie ciągle toczy się walka pomiędzy Ariadną a Zarbinettą o prawo do występowania i zawładnięcia całą przestrzenią sceny. Wydaje się, że to Zarbinetta odnosi zwycięstwo. Ona tańczy, mówi, widzi wszystko, co dzieje się na scenie, kreuje akcję przedstawienia, w którym sama bierze udział, i tego, w którym gra Ariadna, gdyż to ona przepowiada zakończenie historii Ariadny. Jej przestrzeń staje się zatem inna niż ta odwzorująca rzeczywistość (rodzi się bowiem w wyobraźni Zarbinetty i jej słowa ją tworzą), jest więc teatralna - w tym znaczeniu, w jakim rozumieli to Reformatorzy. Powstaje na pustej scenie (świat Zarbinetty), gdzie działają postacie zrodzone dla teatru i w nim jedynie istniejące. Nawet wtedy gdy na scenie pojawiają się Ariadna i Bachus (więc wydawać by się mogło, że do nich należy scena), ukazuje się na niej również Zarbinetta i po raz kolejny kreuje dalszy bieg wydarzeń:

> wskazując wachlarzem na Bachusa i Ariadnę, powtarza z triumfem swoją kwestię:
> Gdy pojawia się nowy Bóg
> Oddajemy mu się bez oporu.[15]

Ona więc zwycięża, wprowadza jako jedyną istotną rzeczywistość swój teatralny świat. Cała scena, tym razem pozbawiona już krępujących dekoracji, należy do Zarbinetty. Tradycyjna pudełkowa scena, na której pojawiła się Ariadna, ulega zniszczeniu. Zastępuje ją przestrzeń pozbawiona wszelkiego podobieństwa do rzeczywistości, stworzona słowami Zarbinetty - przestrzeń kreacyjna, nieograniczona, nieprzewidywalna, w której wszystko jest możliwe - nawet spotkanie z postacią należącą do zupełnie innej rzeczywistości (Ariadna). Obdarzony takimi cechami świat sceny był wielkim, aczkolwiek nie do końca spełnionym marzeniem Reformatorów. Taki świat powstał w dramaturgii: zarówno w *Ariadnie na Naxos*, jak i w *Budzie jarmarcznej* Błoka.

Oczywiście, dla widza i reżysera przyzwyczajonych do sceny pudełkowej feeryczna rzeczywistość przestrzeni „teatru w teatrze", stworzona przez Błoka i Hofmannsthala, będąca największą zaletą omawianych tu sztuk, stanowiła wadę i barierę nie do pokonania. Wymagała bowiem, poza konstrukcją podwójnej przestrzeni, co samo w sobie podnosiło poziom skomplikowania scenograficznego utworu, również rezygnacji z kopiowania tradycyjnych wzorców, zwłasz-

---

[15] H. von Hofmannsthal: *Ariadne auf Naxos*. In: idem: *Ausgewählte Werke*. Frankfurt am Main 1957, s. 698. Wszystkie zawarte w niniejszym studium cytaty z *Ariadny na Naxos* w tłumaczeniu autorki pochodzą z tego wydania, strony zostały podane w tekście w nawiasach.

cza gdy na scenie pojawiała się przestrzeń komedii *dell'arte*. O ile tradycyjna przestrzeń – czyli w wypadku dramatu Błoka świat funkcjonowania Mistyków – daje się skonstruować za pomocą środków charakterystycznych dla sceny pudełkowej, o tyle realizacji w takiej konwencji nie poddaje się przestrzeń nowatorska. Można ją stworzyć jedynie w teatrze zreformowanym. Wydaje się, że z powodzeniem pokazał ją Meyerhold w swojej scenicznej realizacji *Budy jarmarcznej*. Sam reżyser tak o niej mówił:

> Boki i tył sceny pokryte są niebieskim płótnem. Ta niebieska przestrzeń stanowi tło, na którym odciskają się kolorowe dekoracje małego, wzniesionego na scenie teatrzyku. „Teatrzyk" ma własną scenę, kurtynę, budkę suflera, boczne kulisy. Góra „teatrzyku" nie jest przykryta tradycyjną pstrokatą draperią, toteż cała konstrukcja, ze sznurkami i linami, działa na oczach publiczności; kiedy dekoracje maleńkiego teatrzyku jadą do góry, ku rusztowaniom prawdziwego teatru, widzowie mogą śledzić ich ruch.[16]

Zaproponowany przez jednego z najwybitniejszych reżyserów Reformy sposób budowy scenografii do tego spektaklu odzwierciedla zainicjowaną w dramacie koncepcję przestrzeni. Pokazuje bowiem nie tylko sztuczność owego, tak ukochanego przez poprzedników Reformatorów, pokoju teatralnego, ale przede wszystkim tworzy, dzięki nieoczekiwanemu podniesieniu schematycznej dekoracji, zupełnie nową, zachwycającą przestrzeń. W wypadku *Budy jarmarcznej* udało się więc pokazać nie tylko podwójną przestrzeń, ale również z powodzeniem stworzyć przestrzeń nowatorską. Fakt podniesienia dekoracji teatrzyku na oczach publiczności ukazuje jej sztuczność, szablonowość, a jednocześnie, tak jak sugerował to Błok w swoim utworze, ujawnia potrzebę stworzenia prawdziwego świata teatru. W dramacie to właśnie przestrzeń wyłaniająca się w rezultacie zniszczenia ograniczonego pudełka urzeka swoją cudownością. W niej pojawia się postać Kolombiny – narzeczonej Pierotta, jest więc niejako przestrzenią spełnionych marzeń, w której przestały działać prawa rzeczywiste. Odkrycie tych cech na scenie stało się możliwe dopiero po usunięciu z niej przeszkody w formie dekoracji owego teatrzyku, który, jak sugerował to autor dramatu i z czym zgodził się Meyerhold, stał się elementem niepotrzebnym i szkodliwym w nowym teatrze. Rezygnacja z takiej konstrukcji przestrzeni doprowadziła do powstania prawdziwego, spowitego w błękit tajemniczego świata teatru. Okazuje się więc, że zaproponowana przez Błoka koncepcja zreformowania przestrzeni znalazła swoje przełożenie na język teatru.

Koncepcja Meyerholda, zgodna z teoriami Wielkiej Reformy, a również z konstrukcją przestrzeni dramatycznej, sugerowaną w dramacie, odzwierciedla pod-

---

[16] W. Meyerhold: *Przed rewolucją*. Przeł. J. Koenig, A. Drawicz. Warszawa 1988, s. 201.

stawowe założenie Reformy – nieustannie przypomina widzowi, że znajduje się w teatrze. Tam wszystko staje się możliwe, ale też nic nie wywodzi się z prawdziwej rzeczywistości. Świat widziany na scenie funkcjonuje jedynie w teatrze, jest zrodzony z wyobraźni, nie zaś jedynie skopiowany, nie ma więc żadnych korelacji z codzienną rzeczywistością, nie tylko przecież nie może jej przypominać swoim wyglądem, ale nawet nie powinien respektować jej praw. Świat teatru winien zatem egzystować jako samodzielne uniwersum zrodzone w twórczym porywie artysty i przeniesione bezpośrednio z wyobraźni na scenę.

Próby realizacji tego postulatu odnajdziemy w wielu utworach dramatycznych przełomu stuleci, w których pobrzmiewały echa koncepcji wielkich Reformatorów. Oczywiście, dramaturdzy kształtowali przestrzeń swoich utworów zgodnie ze swoim rozumieniem owych teorii. Wśród sztuk scenicznych powstałych na początku XX wieku napotkamy utwory, których wspólną cechą – prócz podwójności układu przestrzennego – było nadanie aspektu nierealności przestrzeni nowatorskiej, gdzie spełniają się marzenia, konkretyzują idee (co zbliża je do *Nieznajomej* Błoka), a wyobrażenia personifikują. Cechę wyróżniającą utwory zaklasyfikowane przez nas do drugiej grupy (pierwszą stanowiły *Nieznajoma, Buda jarmarczna, Ariadna na Naxos)* i odróżniającą je od omówionych już dramatów stanowiło pewne ograniczenie, dotykające występujących w nich postaci. Istnieją one w zasadzie jedynie w swojej przestrzeni bez prawa swobodnego przemieszczania się, zmiany miejsca i jego kreacji. Jak się wydaje, pierwotnie w przestrzeni nowatorskiej egzystują jedynie postacie-symbole. W świecie takim spotykamy: Los (Ktoś w szarym), Chochoła, Wiarę i Śmierć. To zupełnie inne niż istniejące obok nich osoby dramatu. Wydaje się, że są one antropomimetycznie przedstawionymi wyobrażeniami pewnych pojęć. W procesie stopniowej akceptacji założeń teoretycznych Craiga, Appii i Fuchsa możliwe stało się, jak sądzimy, przesuwanie postaci jednej sfery do innej, z zachowaniem początkowo kierunku przejścia – od świata tradycyjnego do nowatorskiego (np. *Nieznajoma)*. W *Nieznajomej* bowiem dwie płaszczyzny przestrzenne przeplatają się, postacie zaś swobodnie przenoszą się z jednej przestrzeni do drugiej, co sprawia, iż zatraca się granica pomiędzy dwoma światami. Zanim jednak owo przemieszanie stało się faktem, obydwa światy mogły funkcjonować w utworach jako równoległe, nie przecinające się warstwy przestrzenne, całkowicie niezależne.

Przykład takiej właśnie konstrukcji układu przestrzennego stanowić może *Życie człowieka* Leonida Andriejewa. Utwór ten jest swoistą parabolą ludzkiego życia. Człowiek (gdyż tak nazwany został główny bohater dramatu) rodzi się w ciemności i w ciemności również umiera. W jego ziemskiej wędrówce towarzyszy mu (chociaż sam Człowiek nie zdaje sobie z tego sprawy) nieustannie inna postać – Ktoś w szarym. On właśnie decyduje o tym, co stanie się z Człowiekiem, jest symbolem nieubłaganego przeznaczenia. Całą sztukę przepełnia (przynajmniej takie wrażenie wywołuje pierwszy, niezbyt wnikliwy kontakt z utworem) pesymizm, rozpacz i gorycz. Istnienie w utworze dwóch płaszczyzn

przestrzennych uwypukla ów pesymizm, pokazuje w całej pełni bezradność Człowieka wobec losu. Paradoksalnie jednak, co postaramy się wykazać w dalszych częściach pracy, właśnie sensy, jakie niesie ze sobą podwójność układu przestrzennego, pozwalają złagodzić wrażenie przygnębienia i niepokoju. Pierwszą z istniejących w utworze warstw przestrzennych jest świat działania Człowieka, skonkretyzowany w szeregu: pokój, w którym urodził się Człowiek; mieszkanie Człowieka i jego żony w czasach ich młodości; sala balowa w dużym domu Człowieka; pokój, gdzie Człowiek umiera.

Andriejew z dużą pieczołowitością konstruuje przestrzeń, w której porusza się jego bohater, tę tradycyjną, opartą na realiach otaczającej rzeczywistości. Sfera Człowieka obfituje w szczegóły scenograficzne, stanowi wręcz gotowy, a przy tym doskonale kopiujący rzeczywistość obraz:

> Wszystko oblewa jasne, ciepłe światło. Duży, wysoki i bardzo biedny pokój. Zupełnie gładkie ściany pomalowane na jasnoróżowo, miejscami pokrywają fantastyczne i piękne wzory. Na prawej ścianie znajdują się dwa wysokie ośmioczęściowe okna bez zasłon, przez które spogląda noc. Dwa skromne łóżka, dwa krzesła i nie przykryty stół, na którym stoi na pół rozwinięty tulipan i bukiet polnych kwiatów.[17]

Wszystkie szczegóły zostały podane z drobiazgowością godną malarza realisty. Ten opis przestrzeni doskonale wpisuje się więc w kanony, jakimi dysponuje scena pudełkowa. Wszystkie detale zostały podpatrzone i skopiowane. Budowa scenografii odpowiadającej wyznacznikom tej przestrzeni dramatycznej nie stanowi zbyt skomplikowanego zadania nawet dla przeciętnego scenografa rzemieślnika. Nie ta przestrzeń wszakże decyduje o niezwykłości utworu. Jego nowatorstwo uwidocznia się dopiero w świecie, który stanowi krainę Kogoś w szarym, gdzie inne postacie sztuki nie mają dostępu. Przestrzeń ta funkcjonuje w każdym z aktów utworu równolegle do przestrzeni tradycyjnej. W *Życiu człowieka* inne postacie sztuki nie mogą swobodnie wchodzić do świata Kogoś w szarym, jak gdyby stanowił on zamknięty i niedostępny dla zwykłego śmiertelnika krąg. Przestrzeni tej, jak już zauważyliśmy, Andriejew poświęcił niewiele uwagi. Oto jedyne jej wyznaczniki:

> W kącie, ciemniejszym od innych, stoi Ktoś w szarym. Świeca w jego ręce spaliła się do dwóch trzecich, ale płomień jest jeszcze bardzo jasny.
>
> (s. 189)

Wydaje się, że właśnie miejsce, które zajmuje Ktoś w szarym, powinno zostać wyraźnie nakreślone w utworze. Przecież to w nim zapadają decyzje dotyczące

---

[17] Л. Андреев: *Жизнь человека*. B: idem: *Драматические произведения*. Ленинград 1989, s. 189. Wszystkie zawarte w tekście pracy cytaty utworów Andriejewa w tłumaczeniu autorki pochodzą z tego wydania, strony podaję w tekście.

losów bohatera (i dalszego biegu sztuki). Nie ulega również wątpliwości, że postać Kogoś w szarym nie funkcjonuje i funkcjonować nie może w sferze Człowieka, istnieje gdzieś obok niego, poza nim. Jest zupełnie innym światem, do którego nie dociera nic ludzkiego. Jak więc przedstawić takie miejsce? Czy jedynym i właściwym posunięciem scenograficznym była koncepcja Meyerholda[18], zgodnie z którą Ktoś w szarym stoi w kącie sceny, wynurza się w odpowiednich momentach z ciemności, a jego twarz oświetla reflektor zastępujący eksponowaną w tekście utworu świecę[19]? Być może to nie jedyna możliwość. Tym bardziej że takie przedstawienie miejsca Kogoś w szarym nie akcentuje nierealności sfery, w jakiej porusza się owa postać. Zawarta w tekście utworu wizja teatralna wyraźnie wysuwa na plan pierwszy owo rozdwojenie światów, nie dopuszczając do kontaktu zamieszkujących je postaci. Czy nie można by więc pokusić się o przedstawienie innego projektu scenograficznego? Jeżeli bowiem, co założyliśmy w naszych rozważaniach, obydwie przestrzenie – Człowieka i Kogoś w szarym – nie przecinają się, ale istnieją w tym samym czasie, być może należałoby posłużyć się zmodyfikowanym wariantem czwartej ściany[20], oddzielającej świat Człowieka od świata Kogoś w szarym przynajmniej symbolicznie (aczkolwiek wyraźnie) za pomocą jakiejś przegrody, czy też umieścić przestrzeń Kogoś w szarym ponad przestrzenią Człowieka. W ten sposób widz uzmysłowiłby sobie ciągłą obecność Kogoś w szarym w życiu Człowieka, a jednocześnie nie byłby tego świadomy główny bohater utworu. Jeżeli więc słuszne jest założenie o odrębności tych dwóch światów, to wymusza ono niejako inne rozwiązania scenograficzne, w których obydwie przestrzenie funkcjonowałyby autonomicznie. Takie posunięcie wymaga od Inscenizatora aktu kreacji, do której inspiruje go sam Andriejew, pozostawiając ową nierealną, nadludzką przestrzeń w niedookreślonej formie. Tym samym więc spełnił podstawowe założenie Craiga, dotyczące tworzenia wizerunku scenograficznego sztuki jedynie za pomocą wyobraźni, w której powstaje obraz później przenoszony na scenę. Ale nie tylko. Można przypuszczać, że utwór ów stanowi również próbę zmierzenia się z koncepcjami Appii, dotyczącymi światła i jego roli w spektaklu. Wykorzystanie jaskrawego, bardzo jasnego oświetlenia charakteryzuje jedynie przestrzeń tradycyjną, świat Kogoś w szarym spowija mrok. Przedstawienie sceny opierające się na opozycji światła i ciemności ma nie tylko symboliczne znaczenie, ale również nawiązuje do teorii powstałych w czasie Reformy. Jeżeli bowiem przyjąć, że archetypiczne znaczenie jasności (symbolu czegoś znanego i zbadanego) przeciwstawia się znaczeniu ciemności (sym-

[18] W. Meyerhold: *Przed rewolucją...*, s. 202.

[19] А. Кугель: *Театральные заметки*. „Театр и искусство" 1912, № 11, s. 67

[20] Koncepcja „czwartej ściany" zakłada brak możliwości jakiegokolwiek kontaktu pomiędzy sceną a widownią. W przypadku omawianej sztuki w konwencji czwartej ściany można by zbudować przestrzeń Człowieka. Postacie bowiem poruszające się w niej nie wiedzą o istnieniu świata Kogoś w szarym, nie mogą więc się z nim kontaktować, funkcjonują w izolacji.

bolizującej w powszechnej świadomości brak wiedzy i zjawisko niezbadane, niepoznane i niepoznawalne), przed oczami widza może pojawić się wymarzona przez Craiga wizja. Oświetlony, czyli znany świat to przestrzenie związane z życiem Człowieka, ich scenografia wymaga jedynie odwzorowania rzeczywistości. Świat Kogoś w szarym jest ciemny, mroczny i tajemniczy, wymaga od Twórcy teatru stworzenia na scenie takiej jego wizji, która sugerowałaby te cechy.

Zupełnie inaczej wyobrażał sobie inny świat teatru Stanisław Wyspiański, w którego dramaturgii odnajdziemy również świadectwa wpływów Wielkiej Reformy. Jak zauważyliśmy na przykładzie dramatu Andriejewa, istnienie dwóch płaszczyzn przestrzennych, funkcjonujących w dwóch nie połączonych ze sobą wymiarach, stanowi mniej wysublimowaną (w porównaniu z omówionymi na początku tego rozdziału dramatami Błoka *Nieznajomą* i *Budą jarmarczną*) formę odzwierciedlenia się idei scenograficznych Wielkiej Reformy Teatru w dramaturgii przełomu XIX i XX wieku, aczkolwiek jest wyraźnym świadectwem ich wpływu. Stanisław Wyspiański dał temu wyraz w *Weselu*. Jego dramat, z punktu widzenia konstrukcji przestrzennych, stanowi niezwykle interesujące zjawisko. Już Jan Błoński zauważył, że „przestrzeń dramaturgii Wyspiańskiego jest niejednorodna. W miejscu przedstawionym rządzą najwyraźniej inne prawa niż w świecie, który je otacza."[21]

Przestrzeń owego „miejsca przedstawionego", czyli tych fragmentów dramatu, w których pojawiają się Wernyhora, Stańczyk, Chochoł i Widmo, rzeczywiście podlega innym niż powszechnie znane prawom. Z semantycznego punktu widzenia, którym kieruje się Błoński, można tę część świata przedstawionego określić jako miejsce epifanii. Nie przeczy to jednak założeniu o nowatorskim, związanym z Wielką Reformą Teatru charakterze tej przestrzeni. Sfera, w której dochodzi do spotkania poszczególnych osób z osobami dramatu, pozostaje niedookreślona. Wiadomo, że powstaje ona gdzieś w przestrzeni realnej *Wesela* i rozwija się w samodzielne uniwersum. Chochoł formuje się z różanego krzaka, Wernyhora schodzi z obrazu. Jednak pojawienie się ich wyznacza moment utworzenia różnej od mimetycznej przestrzeni funkcjonującej w utworze na prawach widzenia. Już samo to jednoznacznie kwalifikuje ją jako miejsce powstające w wyniku aktu kreacji. Widzenie jest przecież rzeczywistością samodzielną, a nie imitacją rzeczywistości realnej. W tym samym kierunku – istnienia dwóch równoległych, aczkolwiek coraz bardziej łączących się ze sobą przestrzeni (łącznikiem pomiędzy tymi dwoma sferami u Wyspiańskiego były elementy dekoracji, które stawały się początkiem nowej przestrzeni) – zmierzał w swoich utworach przedstawiciel dramaturgii austriackiej Hugo von Hofmannsthal. Można przyjąć hipotezę, że w jego utworach postacie zamieszkujące dwa równolegle istniejące światy

---

[21] J. Błoński: *Dramat i przestrzeń*. W: *Problemy teorii dramatu i teatru*. Red. J. Degler. Wrocław 1988, s. 83.

mają zdolność przemieszczania się i kontaktowania. Sytuacja taka ma miejsce na przykład w dwóch jego dramatach: *Błazen i śmierć* oraz *Każdy*.

Przestrzeń tych utworów dzieli się na dwie płaszczyzny według najprostszego i najbardziej przydatnego w niniejszych rozważaniach schematu: tradycyjna (kopiująca rzeczywistość) i nowatorska. *Błazen i śmierć* oraz *Każdy* ukazują bohaterów (Claudia i Każdego) na krótko przed śmiercią i w czasie spotkania z nią. Dramaty te są swoiście pojętą próbą rozrachunku z przeszłością, a także podsumowaniem życia bohaterów. Claudio (postać ze sztuki *Błazen i śmierć)* pogrążony w swoim świecie nie zauważa upływu czasu, a nawet jego istnienia. Dopiero pojawienie się śmierci uświadamia mu, że żył, nie żyjąc. Jego prośba o krótką chwilę, w której mógłby naprawić swój błąd i żyć naprawdę, zostaje odrzucona. Prawa śmierci są niezmienne. Claudio pozostaje błaznem, który nie potrafił wykorzystać danego mu czasu. Czy jednak zanurzenie się we własnym świecie jest aż tak wielkim grzechem? Czy nie większym stać się może życie, którego jedynym celem było bogacenie się kosztem innych, niszczenie ludzi dla satysfakcji odczuwania nad nimi przewagi? Wydaje się, że na te pytania próbował odpowiedzieć Hofmannsthal w swojej późniejszej sztuce – *Każdy*. Tytułowy bohater pozbawiony imienia, co czyniło zeń przedstawiciela całej ludzkości (był to niezwykle popularny chwyt w omawianym okresie, wystarczy wspomnieć chociażby analizowany wcześniej dramat Andriejewa *Życie człowieka*, gdzie głównym bohaterem jest Człowiek), skonfrontowany zostaje w chwili śmierci z postępkami całego życia. Miast jednak oczekiwanej przez odbiorcę kary za grzechy dostępuje przebaczenia i zbawienia, po uprzednim nawróceniu się. W ten sposób właśnie wyraża się przesłanie sztuki. Życie zależy od człowieka, jemu też pozostawiono swobodę wyboru. Jednak czuwają nad nim nieziemskie moce, ratujące go przed karą ostateczną. Świat działania owych mocy, w którym pojawia się Śmierć *(Błazen i śmierć)*, stanowi drugi rodzaj przestrzeni zasługującej na miano nowatorskiej, kreacyjnej i efemerycznej.

Jednakże to nie w opisie tej sfery zauważyć można czasami wręcz naturalistyczną dbałość o szczegóły. Przejawia się ona w konstrukcji przestrzeni tradycyjnej *Błazna i śmierci*. Tak wygląda pokój w domu Claudia:

> Studio w domu Claudia. W tle po lewej i prawej stronie okna, w środku szklane drzwi na balkon, przed którymi znajdują się drewniane wiszące schody prowadzące do ogrodu. Po lewej stronie białe drzwi do sypialni, osłonięte zieloną portierą. Przy oknie po lewej stronie biurko, a przed nim szezlong. Naprzeciw szklana witryna z antykami. Przy prawej ścianie stoi gotycka, ciemna, rzeźbiona skrzynia, nad nią stare instrumenty muzyczne. Prawie zupełnie sczerniały obraz włoskiego mistrza. Tło tapety jest jasne, prawie białe, z tłoczeniami i złoceniami.[22]

[22] H. von Hofmannsthal: *Der Tor und der Tod*. Frankfurt am Main 1988, s. 7. Wszystkie zawarte w niniejszym studium cytaty z *Błazna i śmierci* w tłumaczeniu autorki pochodzą z tego wydania, strony zostały podane w tekście w nawiasach.

Wydaje się więc, że Hofmannsthal perfekcyjnie wręcz odmalował scenografię tej części dramatu. Jest to jak gdyby przeniesiony na scenę szlachecki pokój lat dwudziestych XIX stulecia, ze wszystkimi detalami tworzącymi jego specyficzny koloryt. Jednak nie ta przestrzeń jest tu najbardziej interesująca. Przestrzeń-pokój nie jest niczym nowym, tylko jednym z najbardziej eksploatowanych w dramaturgii schematów. Pokój taki można przecież bez większych trudności przedstawić w teatrze dysponującym jedynie sceną pudełkową. Nasuwa się więc stwierdzenie, że i Hofmannsthal, znający dokładnie realia, w jakich dzieje się akcja utworu, zakodował w nielicznych didaskaliach gotowy projekt realizacji scenograficznej. Zapewne i w tym wypadku autorowi łatwiej było przekazać w dramacie to, co znał z własnego doświadczenia. Jak inaczej wytłumaczyć ową przesadną dbałość o szczegóły, jeśli nie staraniem o dokładne odtworzenie zaprojektowanej wizji przestrzeni scenicznej.

Pieczołowitości w przedstawieniu układu przestrzennego pozbawiona została (jak gdyby wbrew logice) ta część utworu, w której dochodzi do spotkania Claudia ze Śmiercią i przywoływanymi przez nią duchami. Scena ta kojarzy się z poetyką snu, kiedy przestają obowiązywać reguły realnej rzeczywistości, co wydaje się spełniać postulat Reformatorów, dla których przestrzeń sceniczna miała być swoistym sennym widzeniem, niezwykłym obrazem tworzącym niespotykane światy. Hofmannsthal celowo niedookreślił ową przestrzeń – miało się to stać wyzwaniem dla Reżysera Reformy. Stworzenie innego, drugiego świata wymaga od Reżysera, a także od odbiorcy aktu kreacji. Świat ten nie został dany w formie ostatecznej, aby stać się inspiracją dla wyobraźni. Tak więc na scenie musi powstać uniwersum, w którym wszystko będzie możliwe, nie ma czasu i innych ograniczeń (tak jak chciał tego Craig, przestrzeń półsnu, półwizji staje się „Zeitlos und ohne genaue Ortsbestimmung"[23]). Jeżeli uważny Inscenizator pochyli się z namaszczeniem nad tekstem utworu i w trakcie realizacji scenicznej uwzględni mieszczące się w nim wskazówki, chociaż nie są one dane bezpośrednio, lecz w formie jedynie zarysowanych konturów, widz wyraźnie odczuje zmianę przestrzeni. W tekście utworu dramaturg wprowadza ją w ten oto sposób:

> W czasie, w którym Claudio idzie do drzwi znajdujących się po prawej stronie, cicho odsuwa się zasłona i w drzwiach staje Śmierć ze smyczkiem w ręku i uwieszonymi u paska skrzypcami.
>
> (s. 17)

Drzwi więc nie zostały otwarte, podniosła się tylko zasłona oddzielająca symbolicznie sferę realną od sfery snu. Śmierć nie weszła przez drzwi. Pojawi-

[23] E. G. Craig: *Über der Kunst des Theaters.* Übersetzt von M. Magnus. Berlin 1969, s. 24. Pozbawiona czasu i umiejscowienia w przestrzeni – tłum. J. G.

ła się znikąd, by zawładnąć Claudiem i wprowadzić go do swojej przestrzeni. Tym samym więc na scenie zaistniała inna przestrzeń, chociaż nie pojawił się nigdzie jej formalny opis. Świat ten to nowatorski typ przestrzeni - nie widziany przedtem nigdzie poza indywidualną, subiektywną wyobraźnią. Pokój bowiem, w którym rozpoczęła się akcja dramatu, przestał być własnością Claudia. Miejsce to straciło swój określony w początkowych didaskaliach wizerunek, z tak dużą precyzją opisany w pierwszych fragmentach tekstu. Zatarto jego kontury, nie wiadomo dokąd prowadzą drzwi i kto w nich stanie. W pokoju Śmierci pojawiają się postacie zmarłej matki i narzeczonej Claudia, jak gdyby dom, w którym rozgrywa się akcja sztuki, stał się przedsionkiem innego świata. Jest on niedookreślony, i to właśnie odróżnia go od przestrzeni już istniejącej i wszystkim znanej. Geometria poprzedniego układu rozpłynęła się. Nie jest to już przestrzeń naturalistyczna, a raczej kraina wizji, snu, który zakończy się wejściem Claudia do świata Śmierci. Wcześniej stamtąd właśnie (jak można się domyślać) przybywa narzeczona Claudia, przyzwana melodią skrzypiec:

> Śmierć, nie zwracając uwagi na skargi Claudia, gra starą melodię ludową. Powoli pojawia się młoda dziewczyna w prostej sukience w kwiaty i butach ze skrzyżowanymi paskami.
>
> (s. 24)

Nie wiadomo, jak znalazła się obok Claudia, gdyż w przestrzeni tej łączą się w jedno przyszłość, przeszłość i teraźniejszość, śmierć i życie. Zadaniem Inscenizatora będzie wychwycenie różnic, cech charakterystycznych owej innej, drugiej przestrzeni, dzięki którym na scenie zaistnieje świat tajemniczy, nieziemski, w danym wypadku jakby ostateczny. Pracę Inscenizatora dodatkowo komplikuje nie tylko nieobecność *explicite* wyrażonych (w didaskaliach) wskazówek dotyczących nowego rodzaju przestrzeni, ale przede wszystkim brak jednoznacznie ukazanego momentu, w którym dokonuje się nagła zmiana przestrzeni. W konsekwencji rodzą się pytania, jakie powinien sobie postawić Inscenizator, i na które posługując się tekstem utworu, winien odpowiedzieć. Hofmannsthal w swoim dramacie pokazał jedynie dwie przestrzenie, jednak nie uściślił obrazu przestrzeni nowatorskiej. Wnikliwa analiza utworu pozwala na uchwycenie momentu jej powstania, lecz nie na wyraźne przedstawienie obrazu krainy śmierci, gdyż nikt nigdy jej nie zobaczył, a jej wyglądu można się tylko domyślać i tworzyć w swojej wyobraźni. Aktu powołania jej do życia (oczywiście na podstawie tekstu w takim stopniu, w jakim to możliwe) musi dokonać Inscenizator, tak konstruując scenografię spektaklu, by widz mógł odczuć zmianę przestrzeni. Osiągnięciu tego celu sprzyjać będą odgrywające w tym utworze niebagatelną rolę tworzywa pozasłowne, a w szczególności dźwięki skrzypiec. One między innymi (czemu zostanie poświęcona oddzielna część niniejszej rozprawy) przyczyni się do wykreowania na scenie przestrzeni półsnu, półwizji.

W przeciwieństwie do prezentowanej wcześniej sztuki w dramacie *Każdy* zadanie Inscenizatora okazuje się bardziej skomplikowane. O ile bowiem w *Błaźnie i śmierci* można było wydzielić dwa typy układów przestrzennych, następujących po sobie i nie istniejących w tym samym czasie, o tyle w *Każdym* (podobnie jak we wcześniej powstałym i już omówionym dramacie *Nieznajoma* Błoka) dwa typy przestrzeni przeplatają się w zamkniętej swoistą klamrą (sfera niebios, przypomnijmy, że u Błoka klamrą taką była przestrzeń tradycyjna w dwóch swoich wariantach - knajpie i salonie) dwuwarstwowej strukturze. Zaraz po zapowiedzi dotyczącej treści sztuki (co uzmysławia widzowi fakt bycia w teatrze), przedstawionej przez Zapowiadającego dramat słowami:

Szanowni widzowie, zwróćcie uwagę waszą
I usłyszcie, co dzisiaj się wam przedstawia!
To sztuka o duszy, nazwana wezwaniem Każdego.
W sztuce tej pokażemy, jak dni nasze i czyny ziemskie są ulotne
Zaś powrót piękny i jasny.
Historia tu opowiedziana coś jeszcze skrywa.
Musisz ją zobaczyć i z niej wyciągnąć naukę[24]

pojawia się już nowatorski - bo nigdzie nie spotykany, pozbawiony realnego pierwowzoru, lecz stworzony za pomocą wyobraźni artystycznej - typ przestrzeni, istniejącej jak gdyby ponad tradycyjnym domem Każdego. W tym właśnie świecie Bóg Wszechmogący wysyła Śmierć po Każdego. I to właśnie zstąpienie Śmierci na ziemię, wraz z towarzyszącymi jej Mnichem, Wiarą i Uczynkami, wyznacza początek równoległej obecności w utworze dwóch różnych przestrzeni - tego świata, w którym działają siły nadprzyrodzone, i tego, gdzie żyją ludzie. Pojawia się więc pytanie: Jak przedstawić na scenie te dwie przestrzenie - dom Każdego i niebiosa - później miejsca, w których działają postacie-symbole (jak sądzimy są to dwa warianty tego samego typu przestrzeni)? Niestety, dalsza część utworu nie daje jednoznacznej odpowiedzi, wszystko, co dotyczy przestrzeni, pozostaje niedookreślone - przynajmniej po pierwszym, niezbyt wnikliwym kontakcie z tekstem sztuki. Ciągle bowiem mamy do czynienia z przeplataniem się dwóch, jedynie zdawkowo opisywanych tekstem didaskaliów, sfer: realnej - świata związanych pokrewieństwem bądź układami finansowymi z Każdym ludzi, i fantastycznej - świata, bezustannie obecnego w sztuce, świata Mamony, Czynów, Śmierci, Mnicha i Anioła i spotkań z Każdym.

Wydaje się, że architektonika przestrzenna stanowi tu swego rodzaju łańcuch łączący momenty dominacji dwóch sfer, które nieustannie walczą ze sobą, by

[24] H. von Hofmannsthal: *Jedermann*. In: idem: *Ausgewählte Werke...*, s. 338. Wszystkie zawarte w niniejszym studium cytaty z *Każdego* w tłumaczeniu autorki pochodzą z tego wydania, strony zostały podane w tekście, w nawiasach.

w końcu to, co realne, uległo mistycznemu. W końcowych partiach sztuki następuje całkowite zwycięstwo przestrzeni metafizycznej, w której siły nadprzyrodzone, personifikujące wyobrażenia o wierze, toczą ostatni dialog z Każdym. I chociaż w tekście nie odnajdziemy *explicite* wyrażonych wskazówek dotyczących wyglądu tej przestrzeni, nie znaczy to, iż w dramacie nie funkcjonuje żadna jej wizja. Należy jednak przyznać, że nie jest ona tak wyraźna, jak w sztukach Błoka. W dramacie Hofmannsthala wyrażają ją *implicite* znaki przestrzenne, przywołujące określony typ przestrzeni. Znaki te to: kondukt żałobny, trumna, mnich, modlitwa, diabeł, dzwony pogrzebowe, pielgrzymi kij, koszula, grób. Nagromadzenie owych znaków pomaga odbiorcy (i Inscenizatorowi) **wykreować** obraz danej przestrzeni, która w tym wypadku składa się z połączonych osobą Każdego pojedynczych obrazów, tworzących w całości wizerunek Sądu Ostatecznego, przed którym każdy staje samotnie. Obecność i rola wymienionych znaków zgodne są z koncepcją Craiga, w myśl której obraz na scenie powinien powstawać za pomocą barwy, symbolu, dźwięku i światła. Można go zaobserwować w jednej z ostatnich scen omawianego dramatu, w której Każdy, ubrany w długą białą koszulę, trzymając w ręku pielgrzymią laskę, przy dźwięku dzwonów zstępuje do grobu. Uwagi dotyczące konstrukcji tej sceny znajdują się w niezwykle skąpym tekście pobocznym dramatu, gdzie można odnaleźć jedynie przytoczone tu wcześniej znaki przestrzenne i symbole. Przywołane w didaskaliach sygnały przestrzenne, jednoznacznie związane z doczesnością człowieka, wraz z treścią rozmów prowadzonych nad otwartym grobem powodują, że przed oczami odbiorcy powstaje świat całkowicie wykreowany, nieznany, przez nikogo nie doświadczany, miejsce, gdzie człowiek znajdzie się dopiero po śmierci (na co wskazuje kondukt pogrzebowy). Sam grób, gdzie zstępuje Każdy (po pokucie i wyznaniu wiary, co automatycznie zmusza do postawienia pytania o czyściec - miejsce, w myśl katolickiej doktryny, pokuty dusz zmarłych przed wejściem do Królestwa Niebieskiego), stanowi bramę do raju. Takie ujęcie przestrzeni neguje stereotypy, nawet jeśli oprzeć się na doktrynie kościołów protestanckich, dotyczącej usprawiedliwienia przez samą wiarę[25]. Już bowiem w biblijnych przekazach grób najczęściej kojarzy się z końcem doczesności, wrotami, u których rozstrzygnie się dalszy los - kara czy nagroda. W *Apokalipsie św. Jana* w taki właśnie sposób mówi się o sądzie nad duszami wychodzącymi z grobów:

> I morze wydało zmarłych, co w nim byli, i Śmierć, i Otchłań wydały zmarłych, co w nich byli, i każdy został osądzony według swoich czynów.
>
> (Ap 20, 13)

---

[25] Jednym z wielu punktów spornych istniejących pomiędzy nauką Kościoła katolickiego i Kościoła protestanckiego było pytanie o warunki konieczne do uzyskania zbawienia. Zdaniem teologów protestanckich wystarczy do niego sama wiara. Dogmaty katolicyzmu stawiają obok niej również dobre uczynki samego człowieka. W ostatnim okresie, dokładnie 30 października 1999 roku spór ten zakończył się podpisaniem ugody pomiędzy obydwoma Kościołami.

W koncepcji Hofmannsthala zstąpienie do grobu (to przecież kluczowy dla zrozumienia dramatu symbol) jest jednocześnie wejściem do raju. Nad duszą Każdego nie odbywa się sąd po śmierci. Wyznaje on swoją wiarę dopiero przed zejściem do grobu. Przemieszanie kolejności sprawia, że konstruując przestrzeń tego utworu Inscenizator musi odrzucić funkcjonujące w dziejach kultury wyobrażenia (np. Sąd Ostateczny z Kaplicy Sykstyńskiej, czy też obrazy biblijnej Apokalipsy) i dokonać aktu kreacji. Można przypuszczać, że wtedy na scenie powstanie świat Hofmannsthala wymarzony przez Reformatorów – wypełniony symbolami przemawiającymi do wyobraźni odbiorcy, zmuszającymi go do stworzenia własnego wizerunku sugerowanej przestrzeni – jednak znacznie różniący się od utrwalonego w powszechnej świadomości obrazu, może mniej przerażający, niosący nadzieję.

Analiza architektoniki przestrzennej przywołanych w niniejszej części studium dramatów: *Życia człowieka, Błazna i śmierci* oraz *Każdego*, odsłania ukryte i trudne do przezwyciężenia bariery, jakie powinien pokonać Reżyser nowatorskiego teatru. Istnienie podwójnej przestrzeni łączy wymienione dramaty z teoriami Reformatorów i tendencjami dramaturgicznymi omawianego okresu.

Jak się jednak wydaje, konstrukcja podwójnej przestrzeni, opartej na opozycji nowatorska-tradycyjna, okazała się wkrótce jedynie eksperymentem dramatycznym. Aleksander Błok, od którego dramatów rozpoczęliśmy niniejszą część naszych rozważań, w ostatnim swoim dramacie powrócił do doświadczeń realizmu, jak gdyby uznawał, być może z żalem, jego przewagę. W owym ostatnim utworze dramatycznym – *Róży i krzyżu* – autor znacznie zredukował zasięg przestrzeni nowatorskiej, co nie znaczy wszakże, że utwór ten został jej całkowicie pozbawiony. Podobnie postąpił Fiodor Sołogub w swoim dramacie *Zwycięstwo śmierci*.

Na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło, że te dwa dramaty nie mogą mieć i nie zawierają niczego, co łączyłoby je z nowatorskim teatrem. *Różę i krzyż* uznano za najbardziej tradycyjne dzieło Błoka[26], lecz nie świadczy to o tym, iż zostało ono całkowicie pozbawione cech nowatorskich. Cóż bowiem w nim tradycyjnego? To, że jest opowieścią o miłości postrzeganej w rozmaity sposób przez różne osoby. Dla Izory stanowi ona jedynie przyziemnie pojętą radość, dla Bertranda cierpienie. Ale jednocześnie w imię tej miłości gotowy jest do najbardziej heroicznych czynów. Dla niego miłość to krzyż, nieuzasadniona, ale słodka męka. Jednak to właśnie uczucie sprawia, że Bertrand wyrusza na poszukiwanie Rycerza-Wędrowca, którego ujrzała we śnie Izora i, jak się jej zdaje, pokochała. W rzeczywistości zaś nie zna uczucia miłości, jedyną zrozumiałą dla niej jego namiastkę stanowi romans z paziem Aliskanem, nie pojmuje poświęce-

[26] W ten sposób mówi o omawianej sztuce A. Nicoll: *Dzieje dramatu*. Przeł. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. T. 2. Warszawa 1983, s. 347.

nia i cierpienia Bertranda. Wzajemne przenikanie się tych dwóch uczuć – miłości i cierpienia – co sugerują już symbole zawarte w tytule, stanowi ideę przewodnią sztuki. Również w życiu te dwa przeciwstawne uczucia istnieją obok siebie i tylko dzięki ich przeplataniu się można dojrzeć i zrozumieć głębię ludzkiej egzystencji.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Zwycięstwie śmierci* Sołoguba. Tak jak *Róża i krzyż* również *Zwycięstwo śmierci* jest utworem o miłości. Jednak tutaj miłość, prawdziwa i silna, potrafi pokonać nawet śmierć, choć, jak sugeruje autor, jednocześnie może stać się jej synonimem. Z krainy śmierci przybywa Algista, by zabrać do niej Króla – człowieka, którego kochała i nadal kocha (chociaż, by zdobyć jego miłość, posłużyła się podstępem i za to została ukarana). Algista wierzy w miłość w przeciwieństwie do prawowitej małżonki Króla – Berty, dbającej jedynie o pozycję, sławę i władzę.

Można zaryzykować stwierdzenie, że obydwa utwory (poza interesującymi nas w niniejszym studium konstrukcjami przestrzennymi) cechuje pewna prawidłowość. Wydaje się bowiem, że granice wytyczone przez opozycję tradycyjna – nowatorska przestrzeń stają się niejako wewnętrzną cezurą rozdzielającą nie tylko postacie sztuk, ale (co znacznie ułatwia ich analizę) także typy uczuć, jakie postacie te charakteryzują. Z jednej strony występuje ten rodzaj miłości, który zwykło się kojarzyć z flirtem, przelotnym i niezobowiązującym romansem, chwilowym kaprysem; z drugiej – prawdziwa, dozgonna i bezinteresowna miłość pisana z dużej litery.

Jak już wspominaliśmy, obydwa utwory opierają się na opozycji: przestrzeń konwencjonalna (zbudowana z typowych, znanych odbiorcy z dziejów dramatu miejsc związanych z określonymi sytuacjami) – przestrzeń nowatorska, dowodząca związków z Wielką Reformą Teatru. Pojawiające się przy pierwszym kontakcie z obydwoma dramatami wrażenie ich tradycyjności znika po dokładnym przeanalizowaniu konstrukcji przestrzennych.

Przestrzeń *Róży i krzyża* opiera się na przeciwstawieniu tradycyjnej (tzn. zbudowanej z konwencjonalnych miejsc, znanych z dramatu mieszczańskiego) przestrzeni pierwszego, trzeciego i czwartego aktu nowatorskim układom przestrzennym występującym w akcie drugim. Chociaż jest to, jak orzeczono, utwór najbardziej klasyczny, ze względu na czas i miejsce akcji oraz występujące w nim postacie, to jednak nie zostały w nim zachowane reguły jedności czasu, miejsca i akcji. Tradycyjność owa to tylko wrażenie zanikające po dokładnej lekturze, a zwłaszcza analizie i interpretacji dramatu stanowiącego z punktu widzenia historycznoteatralnego i historycznoliterackiego jedno z najbardziej złożonych ogniw rozwoju rosyjskiej dramaturgii, co przejawia się również w konstrukcji jego przestrzeni.

W tym dramacie przestrzeń dzieli się na trzy części, z których dwie opierają się na rozwiązaniach konwencjonalnych, trzecia zaś prezentuje konstrukcję nowatorską. Pierwszą część przestrzeni stanowi zamek wraz z komnata-

mi Izory i hrabiego oraz krużgankami; drugą – kwitnąca łąka; trzecią – brzeg oceanu i leżący w jego pobliżu zamek Tromenec. Zamek Izory i, co dziwi, również kwitnąca łąka odpowiadają scenie pudełkowej, brzeg oceanu i drugi zamek – Tromenec, nie poddają się realizacji w takiej konwencji. Miejsca akcji autor określił już na wstępie: „Rzecz dzieje się na początku XIII wieku; akty pierwszy, trzeci i czwarty w Langwedocji, akt drugi w Bretanii." Mamy do czynienia z dwoma typami przestrzeni – nowatorską i tradycyjną, a nie, jak sugeruje komentarz odautorski, jedynie zróżnicowaną pod względem geograficznym. Tradycyjny świat (zamek Izory i kwitnąca łąka) zamieszkują ci, których umysły i serca nie znają ani miłości, ani prawdy i honoru; ich jedynym celem jest władza bądź zaspokojenie chwilowego kaprysu (Izora). Przestrzeń otwarta, reprezentowana w utworze przez brzeg oceanu i leżący nad nim zamek Tromenec, zgodna z teoriami Wielkiej Reformy, to świat ludzi prawych, szczerych, o szerokich horyzontach i wielkich ideałach. Umiejscowienie akcji w średniowiecznym zamku (mamy tu na uwadze zamek Izory) i wykorzystanie znanych typów postaci sprawiają, że wszelkie uściślenia odautorskie wydają się niepotrzebne, albowiem w tradycji dramaturgicznej przestrzeń średniowiecznego zamku spotykało się dość często[27]. Z tego powodu Błok nie poświęcił jej opisowi wiele miejsca, gdyż wpisała się już ona w świadomość zarówno reżysera, jak i widza jako charakterystyczny topos. Dla wyjaśnienia przyjrzyjmy się komnacie Izory, która jest niczym innym jak tylko kolejnym wariantem salonu z dramatu mieszczańskiego, gdzie przy wtórze pozbawionych głębi rozmów snuto intrygi i wymyślano romanse. Krużganek to swego rodzaju przedpokój, miejsce wiernej służącej, pomagającej swej pani. Komnata hrabiego to tylko wzorcowy gabinet intryg. Nawet baszta, gdzie została uwięziona Izora, stanowi topos – symbol kary dla niewiernej żony. Przestrzeń ta, podkreślająca niejako typowość warstwy zdarzeniowej, do złudzenia przypomina przestrzeń utworów Moliera czy sztuk okresu Restauracji z powtarzającym się w nich szeregiem: buduar, ogród, sypialnia[28].

Drugi akt *Róży i krzyża* okazuje się zdecydowanym novum w dziedzinie konstrukcji przestrzeni. Pojawia się tu, obok zamku, brzeg oceanu. Miejsca te wywołała (przynajmniej w dużym stopniu) moc wyobraźni Gaetana, pana na zamku Tromenec. Przypominają one chwilami przestrzeń baśni, zamieszkaną przez nierealne istoty i przywołaną jedynie w opowieści Gaetana. Wychowanie przez morską Wodnicę przydaje bohaterowi nimbu tajemniczości i niezwykłości, sytuując go tym samym poza ramą schematu, w którym mieściły się osoby dramatu nie tylko mieszczańskiego, ale i średniowiecznego. Przestrzeń wprowadzona opowieścią Gaetana może sprawiać trudności zarówno przeciętnemu reżyserowi, jak i odbiorcy, gdyż jest właśnie przywołana, wyobrażona,

---

[27] Ibidem, T. 1, s. 165–178, 186.
[28] Szereg przestrzenny omawia A. Nicoll: *Dzieje dramatu...*, T. 1, s. 289–348.

„opowiedziana" słowami bohatera. Ale staje się nieograniczonym polem do popisu dla Inscenizatora nowoczesnego, kierującego się zasadami kreacyjności, o której mówili Reformatorzy. Pojawia się bowiem przed oczami odbiorcy nie od razu, jej opisu nie odnajdziemy w didaskaliach. Powstaje wraz z każdym wypowiedzianym słowem Gaetana:

Teraz podwodne miasto jest już blisko
....
Czy słyszysz bicie dzwonów?
....
A czy widzisz jak siwa szata Gwenudina
....
Płynie nad morzem
....
Jak róże rozpłoniły się na falach
....
To jest łuska złowrogiej Syreny
....
Morgana pędzi ją po falach... O, spójrz!
....
Nad nią Gwendolin wznosi swój krucyfiks!
(s. 180)

Każdy kolejny wers niezwykłej opowieści bohatera sztuki coraz bardziej konkretyzuje obraz wywoływanego przezeń świata. Wyłania się on stopniowo, jak gdyby wynurzał się z pokładów pamięci i wyobraźni Gaetana. Przestrzeń ta jest mu niezbędna dla życia, w niej jedynie potrafi odnaleźć samego siebie, puścić wodze swojej fantazji, czuć się wolnym i nieskrępowanym. Tym bardziej że przytłacza go otaczająca przestrzeń tradycyjna, w której nie tylko nie może okazać całego bogactwa swej niezwykłej poetyckiej duszy, ale nawet przepełniających go uczuć miłości. W tej przestrzeni bowiem, gdzie został przeniesiony, żyją ludzie, dla których liczy się nie prawdziwe uczucie, poezja czy wyobraźnia, ale zaspokajający żądze romans i zadowolenie z siebie. Dlatego też jest Gaetan nosicielem swojej własnej przestrzeni, będącej tworem jego poetyckiej wyobraźni. Żyje on w świecie efemerycznym, stworzonym w sobie i dla siebie i dzięki temu niedookreślonym, ulotnym. Przestrzeni tej nie potrafi i nie chce opuścić, jak gdyby nie mógł poza nią funkcjonować, bez względu na to, co i kto go w danej chwili w realnej rzeczywistości otacza. Wydaje się, że Błok w ten właśnie sposób dał wyraz swojemu zafascynowaniu nowocześnie kreowaną przestrzenią, jednak umieszczając w niej jedynie bohatera-poetę (bo przecież Gaetan jest poetą), pokazał jej ograniczenia. Jak sądzimy, zarówno formalna konstrukcja dramatu (czyli znaczna przewaga tradycyjnych układów architektonicznych), jak i zmniejszenie liczby postaci egzystujących w przestrzeni nowatorskiej, ukazują ewolucję poglądów Błoka na istotę prze-

mian teatru. Pomimo starań Reformatorów teatr pozostał w dużym stopniu niezmieniony. Wszelkie próby pszekształcenia jego oblicza wcześniej czy później kończyły się powrotem do starych i sprawdzonych wzorców. Nowatorskim koncepcjom oparła się skutecznie większość publiczności przyzwyczajonej do określonych chwytów i tematów teatru. Jedynie nieliczni prawdziwi artyści i pasjonaci teatru zdołali pojąć jego odrębność i zachwycić się nią. Innym wystarczyły jedynie namiastki prawdziwego teatru.

Róża i krzyż prezentuje charakterystyczny typ przestrzeni dwupłaszczyznowej. Z jednej strony mamy do czynienia z mieszczącą się w tradycyjnych schematach konstrukcją układów przestrzennych, z drugiej – przestrzenią zbudowaną zgodnie z założeniami Wielkiej Reformy Teatru. Owe dwa rodzaje przestrzeni stały się nie tyle metodą urozmaicenia i pokazania wielu miejsc akcji, ile raczej, jak można sądzić, sposobem przedstawienia dwóch różnych postaw i rodzajów miłości. Sugerował to już sam tytuł utworu, w którym przywołano dwa symbole: róży (miłość) i znacznie bardziej bogatego w znaczenia krzyża. Opierająca się na opozycji tradycja – nowatorstwo konstrukcja przestrzeni dramatu służy wyeksponowaniu (i dowartościowaniu) prawdziwych uczuć. Nasuwa się stwierdzenie, że tylko bohaterowie zdolni do prawdziwych uczuć, a nie ich powierzchownych namiastek mogą dokonywać aktu kreacji. Potrafi to Gaetan – postać tajemnicza i fascynująca. Przywołana przez niego przestrzeń odzwierciedla ideę „die geschaffene Welt", gdyż nie opiera się na jakichkolwiek tradycyjnych odpowiednikach realnej rzeczywistości. Odbicie i imitacja (zamek Izory) przeciwstawione zostają tworzeniu świata istniejącego nie w codziennej rzeczywistości, lecz w bogatej wyobraźni i duszy człowieka. Nawet jeśli postacie z tych tak różnych przestrzeni kontaktują się (spotkanie Izory i Gaetana), nigdy nie uwalniają się ze swego świata, do którego zostali przypisani. Gaetan zachowuje swój feeryczny, baśniowy świat w wykonywanej przez siebie pieśni, Izora zaś przebywa myślami w miejscach, gdzie spotyka się z Aliskanem (w swojej komnacie – odpowiedniku buduaru), co automatycznie deprecjonuje jej przestrzeń, nacechowuje ją schematyzmem i trywialnością. Dlatego też kwitnącą łąkę – miejsce spotkania Izory i Gaetana – oboje bohaterowie postrzegają inaczej. Dla Izory kwitnąca łąka to wariant ogrodu (zamkniętej przestrzeni), w którym nawiązywała romanse. Gaetan zaś zwraca uwagę na nieograniczoność tego miejsca sprzyjającego poetyckiej wyobraźni i wyzwalającego bogactwo duchowe jego osobowości, które Reżyserowi Reformy daje wiele kreatorskich możliwości. Jego pieśń tworzy drugi typ przestrzeni, własnej, należącej do niego, do której nikt poza nim samym nie ma wstępu. Wyraźnym świadectwem niezwykłości owej przestrzeni staje się wypowiedź Gaetana: „teraz podwodne miasto jest już blisko", która podkreśla przynależność uniwersum bohatera do innej niż Izory i jej kochanków przestrzeni. Świat Gaetana przypomina przestrzeń alienacji, co dodatkowo podkreśla przewagę duchową bohate-

ra nad innymi postaciami utworu, gdyż to alienacja z własnego wyboru. Przypomina wyspę - miejsce odosobnienia otoczone ze wszystkich stron terenem zabawy bogatych, turniejów i planowania miłosnych intryg. Tak więc owe dwie, jak można by na pierwszy rzut oka sądzić, podobne przestrzenie (w obu wypadkach punktem wyjścia staje się zamek) są w swej istocie tworami przeciwstawnymi. Zadecydował o tym nie tylko sposób ich budowy - przestrzeń tradycyjna jest imitacją realnej i powieleniem znanego z literatury wzorca, a świat Gaetana to miejsce jego kreacji, baśniowe, cudowne i niedostępne dla nikogo, kto nie posiada duszy artysty.

W podobny sposób, jak w odniesieniu do *Róży i krzyża*, czyli na dwie współistniejące płaszczyzny przestrzenne, między którymi postacie nie przemieszczają się swobodnie, podzielić można miejsce akcji *Zwycięstwa śmierci* Sołoguba. Co zasługuje na podkreślenie, w obydwu wypadkach to ten sam zamek, który w czasie dnia staje się światem Króla i jego dworzan, konwencjonalnym miejscem zarówno w stylu, jak i w prawach nim rządzących, a w nocy ulega swoistej metamorfozie, przekształcając się, jak można sądzić, wbrew woli króla i jego poddanych w świat zmarłej Algisty, w przestrzeń różniącą się od realnej rzeczywistości, inną, nietypową, a więc nowatorską, pobudzającą wyobraźnię i wpływającą na różnorodność inspiracji twórczych.

O konwencjonalności pierwszego typu przestrzeni świadczyć mogą celowe chyba niedookreślenia (podobnie jak w *Róży i krzyżu*). Jedynym bowiem jej wyznacznikiem jest umieszczona w didaskaliach i powtarzająca się niezmiennie wskazówka:

> Akt I: Korytarze zamku słabo oświetlone pochodniami.
> Akt II: Te same korytarze. Ze środkowych drzwi szybko wychodzi Algista.
> Akt III: Te same korytarze. Noc. Słychać wycie psów. Księżyc w pełni.[29]

Wydaje się, że Sołogub świadomie zrezygnował z dalszego uściślania przestrzeni zamku. Zamek królewski jako miejsce akcji dramatu występował stosunkowo często (od antyku aż po klasycyzm[30] i wiek XIX) i być może dlatego jego opis nie wymagał dodatkowych szczegółów. W zamku tym (konwencjonalnym) Algista, która pokochała Króla, chociaż nie miała zostać jego małżonką, podstępem zdobędzie miłość Króla. W tym samym zamku, czyli na tle tej samej scenografii, mieszczącej się w schemacie pudełka sceny, dosięgnie ją kara, na jaką, zdaniem Berty - kobiety, która miała zostać żoną Króla i w końcu nią została - zasłużyła. Przestępstwem Algisty było, zdaniem Berty, nie tyle zdobycie miłości Króla, ile pozycji i władzy, należnych małżonce królewskiej. Zajmując miejsce u boku Kró-

[29] Ф. Сологуб: *Победа смерти*. В: idem: *Полное собрание сочинений*. Санкт-Петербург 1913. Wszystkie zawarte w tekście cytaty w tłumaczeniu autorki, strony podaję w tekście w nawiasach.

[30] A. Nicoll: *Dzieje dramatu...*, T. 1; D. Ratajczak: *Przestrzeń w dramacie...*, s. 67-86.

la, Algista została obdarzona wszystkim wynikającymi z jej nowej pozycji zaszczytami i zdobyła władzę - to, czego Berta pragnęła najbardziej. Na polecenie Rady Królewskiej, przy milczącej aprobacie Króla, Algista i jej syn zostaną skazani na śmierć, do władzy zaś dojdzie prawowita królowa - Berta. Można więc mniemać, że zarówno wątek fabularny (oscylujący wokół rywalizacji dwóch kobiet), jak i miejsce akcji odpowiadają sobie. Jeżeli czyn Algisty rozpatrywać jedynie w kategoriach intrygi - a przecież próba zdobycia pozycji podstępem i oszustwem mieści się w definicji tego pojęcia - i jeśli uznać śmierć za sprawiedliwą w danej sytuacji karę, trudno o przywołanie bardziej odpowiadającej przedstawionym problemom przestrzeni niż zamek. W powszechnej bowiem świadomości - zaryzykujmy to stwierdzenie - kojarzy się on z miejscem, w którym knuto intrygi dla zdobycia władzy, pozycji społecznej i miłości. Dlatego też, jak się wydaje, nieprzypadkowo autor wybrał takie właśnie miejsce, w danym wypadku najbardziej typowe. W ciągu dnia zamek należy do zwykłych bohaterów targanych namiętnościami. W nocy natomiast z realnego (czy też doskonale imitującej rzeczywistość sfery) przeistacza się w efemeryczny świat, gdzie wszystko staje się możliwe i nie ma żadnych ograniczeń. Można ulec wrażeniu, że ostatni akt *Zwycięstwa śmieci* dzieje się we śnie. Świadczy o tym czas - noc, jak również nagłe i niespodziewane pojawienie się zmarłej postaci[31]. Takie rozwiązanie występowało w tradycji literackiej, np. w *Swietłanie* Żukowskiego. Jednak w utworze Sołoguba nie jest to sen, chociaż zapewne byłoby to najbardziej oczekiwane przez Króla i jego popleczników rozwiązanie sytuacji dramatycznej, ale świat prawdziwego zwycięstwa śmierci - jak sugeruje to już sam tytuł utworu. Przeistoczony w nocy zamek należy do królestwa śmierci, to „tamten świat", nie istnieją w nim więc żadne ludzkie prawa.

W tym świecie, gdzie zmarli żyją, a żywi umierają, nastrój niesamowitości i grozy wywołuje światło księżyca, przeraźliwe wycie psów i inne budzące niepokój dźwięki. Nosicielką i jedyną jego władczynią staje się Algista, która trzykrotnie powtarzając słowa: „śpiący wstańcie" , przywołuje nierealną, tajemniczą i przerażającą przestrzeń, wypełnioną szmerami, niesamowitymi dźwiękami i wyciem psów. W tej niepokojącej atmosferze odbędzie się sąd nad Królem. Tylko w tym świecie Algista będzie mogła wytłumaczyć swój postępek i wyznać raz jeszcze miłość, Król zaś przyznać się do miłości, jaką do niej żywił. Jednak w tej przestrzeni wymierzy się też karę za odrzucenie miłości. Nie jest to już zamek, w którym knuto intrygi, przestała nad nim panować siła Króla i jego popleczników; świat powstający na scenie to zawieszona pomiędzy niebem a ziemią sfera, gdzie przyznając się do miłości lub odrzucając ją (wbrew sobie), można wskrzesić lub zabić, nigdy jednak nie można rozdzielić

[31] Przybycie ducha osoby zmarłej wiązało się zazwyczaj z jego dążeniem do wskazania postaci winnej śmierci bohatera (*Hamlet*) lub też zmarły stawał się wykonawcą kary, na którą skazały inne żywe postacie siły wyższe (np. ballada *Ludmiła).*

dwojga kochających się bohaterów: „Panie mój! Przyszłam do ciebie" (s. 51). Karą za odepchnięcie czy nieprzyznawanie się do miłości staje się zamiana Króla i całego jego otoczenia w kamień. Jak więc stworzyć tak sugerowaną przestrzeń na scenie? Wydaje się, że temu zadaniu nie sprosta teatr tradycyjny, wyposażony jedynie w płaskie malarskie dekoracje. Noc z dramatu Sołoguba to nie znana z autopsji przestrzeń, ale swego rodzaju projekcja wyobrażenia o sądzie ostatecznym, na którym jedynym argumentem przemawiającym na korzyść sądzonego jest miłość. Dlatego świat ów musi kreować, co tak mocno akcentował Craig, wyobraźnia *(geschaffen sein)* niezwykłego artysty, całkowicie oddanego sztuce. Jeżeli więc w utworze współistnieją dwie przestrzenie o krańcowo różnej konstrukcji, wymagają one odpowiedniego dla swej odmienności przedstawienia na scenie. O ile stereotypowa przestrzeń zamku nie stanowi wyzwania dla teatru, o tyle sfera Algisty - nadziemska, niesamowita, powstała z chwilą pojawienia się bohaterki zza światów i jej wyznania - wymaga teatru i spektaklu, który stworzy odpowiedni nastrój, podobnie jak tego potrzebowała również przestrzeń przywoływana przez Gaetana w *Róży i krzyżu*.

Konstrukcja nowatorskich przestrzeni omawianych tu dramatów, jej sposób istnienia i przywoływania uprawnia do stwierdzenia, że te właśnie utwory można uznać - co brzmieć może nieco paradoksalnie - za najmniej doskonałą realizację koncepcji przestrzennych Wielkiej Reformy Teatru. Nie oznacza to jednak umniejszenia wartości artystycznej utworów. Motywacją takiego sądu jest wyraźne ograniczenie pola działalności nowatorskich układów przestrzennych - w *Róży i krzyżu* do świata Gaetana, w *Zwycięstwie śmierci* do świata zemsty nieżyjącej Algisty. Przypomnijmy, kryterium podziału dramatów w niniejszej części rozważań była właśnie możliwość przemieszczania się postaci z jednej przestrzeni do drugiej - stąd też za najdoskonalszą realizację postulatów Reformy uznano omówioną na początku rozważań *Nieznajomą* Błoka. Wypada zauważyć, że również ilościowe zestawienie konstrukcji przestrzennych analizowanych w ostatnim fragmencie dramatów (u Sołoguba jest to jeden akt, u Błoka jedna scena) wykazuje znaczną przewagę układów tradycyjnych. Należy zwrócić przy tym uwagę, że nowatorska przestrzeń ma walor elitarności - mogą w niej działać jedynie wybrane i uprzywilejowane osoby dramatu - uczestnicy wcześniejszych i ważniejszych wydarzeń. Cechy te (a także układ fabularny i miejsce akcji, jakim w obu wypadkach był zamek) odróżniają owe dwa dramaty od pozostałych, wyszczególnionych w celu jasności i klarowności wywodu, grup utworów. Sądzimy, iż swego rodzaju powrót bardziej tradycyjnych konstrukcji przestrzennych stał się wyrazem nie tyle rezygnacji z koncepcji Wielkiej Reformy, ile uświadomienia sobie praw teatru, który mimo wysiłków Reformatorów na ogół pozostał wierny tradycji.

Można przypuszczać, że konstrukcja dwóch typów przestrzeni (charakterystyczna dla dramaturgii przełomu wieków) nastręczała wielu trudności reży-

serom i scenografom. Ta właśnie dwoistość stanowiła częstokroć barierę nie do pokonania. Akcentowana przez dramaturgów i wyraźnie obecna w utworze dwupłaszczyznowość przestrzeni nierzadko zupełnie zacierała się w realizacji scenicznej. Symboliczna przestrzeń działania Kogoś w szarym w *Życiu człowieka* Andriejewa stała się jedyną płaszczyzną przestrzenną (pomimo wyraźnej charakterystyki przestrzeni tradycyjnej) w realizacji scenicznej Meyerholda w 1908 roku, jak gdyby wielki reżyser tylko na nią zwracał uwagę i tylko ona wydała mu się godna pokazania w teatrze. Było to działanie zrozumiałe, gdyż Reforma postulowała dążenie do wyeliminowania wszelkich naśladujących rzeczywistość detali. Przestrzeń Kogoś w szarym daje reżyserowi możliwość wykreowania przedstawienia scenicznego od początku do końca. To zapewne stanowiło największe wyzwanie i z tego punktu widzenia Meyerhold pozostał wierny założeniom Reformy. Jednak architektonika przestrzenna dramatu Andriejewa jest wyraźnie podzielona. Sugeruje istnienie dwóch światów. O tym Reżyser zapomniał, jak gdyby świadomie rezygnując z przekazu dramaturga. Akcję dramatu rozegrano na pustej scenie (a przecież przestrzeń Człowieka wypełniały określone rekwizyty), postacie uszminkowano z groteskową przesadą, jakby podkreślając podporządkowanie człowieka siłom wyższym. Ów groteskowy makijaż został zapewne również podyktowany wymogami sceny, na której wszystko powinno przybrać nadnaturalny, hiperboliczny kształt. Wyraźnie więc Meyerhold zlekceważył istnienie dwóch przestrzeni. Wydaje się, iż takie posunięcie pomniejsza wartość utworu. Niszczy bowiem naturalną granicę pomiędzy sferą Człowieka a światem Kogoś w szarym. Powstać może wrażenie jedności tych dwóch sfer, czego tekst utworu, a to on stanowił przecież podstawę naszej analizy, nie sugeruje. Takie potraktowanie konstrukcji przestrzennych utworu *Życie człowieka* zmienia jego semantykę. Można przypuszczać, że i kolejne potencjalne realizacje przedstawionych wcześniej dramatów mogłyby obfitować w tego rodzaju nieścisłości, wynikające zapewne nie ze złej woli Reżysera-Twórcy, ale z jego wewnętrznego dążenia do dostosowania struktury tekstu do wymogów Wielkiej Reformy Teatru. Nie znaczy to jednak, że teorie Reformy stają się narzędziem niszczenia dramatu. *Casus* utworu Andriejewa uświadamia z całą wyrazistością, że jedynie znalezienie równowagi pomiędzy prawem teatru do ingerowania w tekst i prawem tekstu do istnienia w teatrze pozwoli zachować przesłanie dramatu i jednocześnie pozycję Reżysera w spektaklu. Jak sądzimy, właśnie w odniesieniu do omawianych tu dramatów równowaga ta jest niezwykle istotna. Utwory przełomu wieków, w swej znakomitej większości, dają reżyserowi prawo do twórczej pracy (niedookreślone przestrzenie nowatorskie), jednocześnie jednak, o czym niektórzy twórcy sceny zapomnieli, wymagają zachowania podziału świata przedstawionego.

Świadome bądź mimowolne zignorowanie dwoistości przestrzeni (co miało miejsce w spektaklu Meyerholda, a także, zauważmy na marginesie, w wypad-

ku inscenizacji dramatu autorstwa Stanisławskiego) doprowadzić może w konsekwencji do zmiany semantyki utworu. W dwupłaszczyznowości przestrzeni, jej wzajemnym przenikaniu się bądź rozgraniczeniu ukryte zostały pewne sensy naddane, bez których zrozumienie i interpretacja dramatu wydają się niemożliwe.

W zaprezentowanych utworach „druga" - nowatorska przestrzeń jest światem istnienia i personifikacji pojęć abstrakcyjnych: Losu (*Życie człowieka*), Śmierci (*Każdy, Błazen i śmierć*), Zemsty (*Zwycięstwo śmierci*), oraz konkretyzacji marzeń (*Nieznajoma*), jak również światem prawdziwego teatru (*Buda jarmarczna, Ariadna na Naxos*). W *Nieznajomej* Błoka przestrzeń ta stanowi odzwierciedlenie, projekcję snu, marzenia o świecie lepszym, piękniejszym, niczym nie skrępowanym, w którym można zapomnieć o przyziemności zabijającej poetycką wyobraźnię. Pojawienie się drugiej przestrzeni - tradycyjnej - obok sennej rzeczywistości widzenia drugiego, unicestwia marzenia. I właśnie umieszczenie onirycznego widzenia drugiego w klamrze tradycyjności, codzienności (knajpa, salon) umożliwia odczytanie pewnych głębszych znaczeń utworu. Sugeruje bowiem, że spełnienie marzenia, wyrwanie się z szarej rzeczywistości jest możliwe jedynie na krótką chwilę, że bez względu na pragnienia człowiek zawsze będzie musiał wrócić do przyziemnego świata, z którego tak bardzo pragnął uciec.

Jeszcze inne znaczenia niesie ze sobą podział przestrzeni w pozostałych utworach. Godny podkreślenia staje się na przykład fakt, że ingerencja nierealnej i wykreowanej przestrzeni decyduje nierzadko o dalszym biegu wydarzeń, jak w dramacie *Każdy*, gdzie moment śmierci bohatera wyznacza pojawienie się Wiary, Mnicha i Uczynków - funkcjonujących w innym świecie. Z kolei w przywoływanym wcześniej *Życiu człowieka* o kolejach losu bohatera decyduje wola postaci funkcjonującej w przestrzeni metafizycznej. To Ktoś w szarym przepowiada zdarzenia z życia Człowieka, wie o nich i o nim wszystko. Z tego punktu widzenia przestrzeń nowatorska w każdym z omawianych utworów wydaje się bardziej znacząca niż wykorzystywana równolegle przestrzeń tradycyjna. Zawiera bowiem w sobie określone przesłania dramatów, jednak, co zasługuje na podkreślenie, nie są one wyraźne, jeśli brakuje w spektaklu odniesienia do przestrzeni tradycyjnej.

Niewątpliwie realizacja sceniczna podwójnego projektu scenograficznego obecnego w omawianych utworach, opartego na opozycji tradycyjne - nowatorskie oraz realne, imitujące rzeczywistość - wykreowane, rzeczywistość tworzące, stanowi niezwykle trudne wyzwanie dla teatru, zarówno tradycyjnego, jak i nowatorskiego. Jednak jedynie próba sprostania temu wyzwaniu stworzy na scenie obraz inicjowany i *implicite* zawarty w tekście dramatycznym. Jak sądzimy, taki właśnie obraz powstał w zrealizowanym przez Meyerholda przedstawieniu *Budy jarmarcznej*, gdyż, jak już wspominaliśmy, Reżyserowi udało się pokazać zarówno dwoistość przestrzeni (dwa teatry

na jednej scenie), jak i prawdziwy, sugerowany przez Błoka obraz autentycznego teatru. Powstał on na scenie w momencie uniesienia do góry sztucznych ścian teatralnego pokoju.

Analizowane tu dramaty wymagają więc stworzenia na scenie opozycji **dwóch przestrzeni**. Konstrukcja bowiem architektoniki przestrzennej przywołanych utworów mieści się, dzięki swojej podwójności, na granicy pomiędzy teatrem wczorajszym a teatrem przyszłości. W dramaturgii toczy się walka pomiędzy ideami wczoraj i jutra. Rezultatem jej pierwszego etapu, w którym nie doszło jeszcze do definitywnych rozstrzygnięć, jest właśnie podwójność przestrzeni. Przezwyciężenie i całkowite podporządkowanie konstrukcji przestrzennych wymogom Reformatorów stałoby się triumfem Wielkiej Reformy Teatru, oznaką, że idee tego ruchu przeniknęły całościową strukturę dzieła dramatycznego.

Triumf i klęska

Wzajemne oddziaływanie idei Wielkiej Reformy Teatru i dramaturgii przełomu stuleci odzwierciedliło się już w powstawaniu utworów, których przestrzeń składała się niejako z dwóch płaszczyzn. Jak się wydaje, tego typu wykorzystanie nowatorskich koncepcji teatralnych w dramacie stanowiło jeden ze sposobów wprowadzania nowoczesnych tendencji przestrzennych do struktury wewnętrznej dramatu. Być może tak właśnie dramaturgia przygotowywała się do całkowitego odrzucenia reguł rządzących architektoniką przestrzenną przez wiele wieków.

Marzenia o powstaniu na scenie i w dramacie całkowicie nowej przestrzeni wyrażali wszyscy trzej wielcy Reformatorzy. Już w 1905 roku Craig pisał:

> Wyobrażam sobie wielki budynek dla kilku tysięcy osób. W końcu tego budynku wznosi się platforma, na której znajdują się monumentalne postacie herosów.[32]

Nieco zaś później w podobnym tonie głos zabierze Appia:

> Prędzej czy później dojdziemy do tego, co zostanie nazwane salą, katedrą przyszłości, która w przestrzeni wolnej, obszernej i zmiennej pomieści najróżniejsze przejawy naszego życia społecznego i artystycznego i będzie *par excellence* miejscem, gdzie sztuka dramatyczna rozkwitnie, z widzami lub bez widzów.[33]

---

[32] E. G. Craig: *Kunst und Künstler.* Cyt za: D. Bablet: *Rewolucje...*, s. 53.

[33] A. Appia: *Dzieło sztuki żywej.* Przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska. Warszawa 1974, s. 154.

Wypowiedzi dwóch wielkich Reformatorów wyraźnie świadczą, iż w nowatorskiej konstrukcji przestrzeni zwraca się uwagę na jeszcze inne jej cechy – monumentalność i brak jakichkolwiek ograniczeń. Można przypuszczać, że uwidacznia się tu wpływ dramatu romantycznego, którego skomplikowana i niejednorodna sceneria opierała się na przedstawianiu nieograniczonych przestrzeni. Jednak, jak sądzimy, układy przestrzenne dramaturgii przełomu wieków, podlegającej wpływom teorii Wielkiej Reformy Teatru, stają się znacznie bardziej skomplikowane.

Stworzenie przestrzeni monumentalnej, odpowiadającej założeniom Reformatorów, można uznać za zwieńczenie wysiłków mających na celu odnowienie oblicza sceny i ostateczny triumf nowoczesnych koncepcji teatralnych. Jednak to, co wydawało się realizują **teoretycznych** założeń, w praktyce przywiodło do wielu nierozwiązywalnych dylematów. Tym bardziej że wymarzone przez Prawodawców teatry nigdy nie powstały, a wypracowane przez nich koncepcje dotyczące przestrzeni wkrótce zweryfikowano. Idee przestrzeni monumentalnej przetrwały natomiast w dramaturgii. Obraz zreformowanej wielkiej przestrzeni obecny jest na pewno w pięciu utworach: *Oceanie (Океан,* 1911*)* Leonida Andriejewa, *Królu na placu (Король на площади,* 1906*)* i *Pieśni losu (Песня судьбы,* 1908*)* Aleksandra Błoka, *Ziemi* Walerija Briusowa oraz w *Grze snów* Augusta Strindberga.

Autorzy przywołanych sztuk w konstrukcji ich przestrzeni konsekwentnie podążali tropem Reformatorów. Przestrzeń dramatyczna bowiem wymienionych utworów spełnia nie tylko pierwotne założenie Reformy: stać się wykreowaną rzeczywistością, nie istniejącą w świecie realnym, ale również realizuje drugi, być może trudniejszy dla Inscenizatora niż dramaturga warunek: być przestrzenią monumentalną.

Stopniowe identyfikowanie się dramatu z koncepcjami teatralnymi, przyzwyczajanie się do nowych wymagań sceny doprowadziły w konsekwencji do przecenienia jej możliwości – przestrzeń monumentalna i kreacyjna stała się pułapką dla teatru. Co prawda, dzięki fascynacji dramaturgów nowoczesnym teatrem powstały utwory realizujące w swoim kształcie scenicznym postulaty Reformatorów dotyczące monumentalności, jednak stopień rozwoju teatru, jego możliwości techniczne w danym momencie – tj. na przełomie wieków – nie pozwalały odgrywać sztuk opierających się na takim typie przestrzeni. Sprzyjające jej konstrukcji formy teatralne pojawiły się znacznie później w teatrze telewizji. Mamy tu do czynienia ze swego rodzaju błędnym kołem – odzwierciedlenie nowatorskich koncepcji w przestrzeni dramaturgicznej wymagało realizacji danych utworów w teatrze Reformy, który jeszcze nie był przygotowany do ich przyjęcia. Tak więc dramatyczna realizacja teorii Reformy byłaby jej triumfem, jednak próby ucieleśnienia teorii na scenie okazały się klęską. Stąd też zapewne powstała tendencja do „zapominania" o sztukach z monumentalną przestrzenią, co stało się w dużej mierze udziałem przywołanych przed chwilą utworów.

Ze spełniającą postulaty Reformatorów konstrukcją przestrzeni spotykamy się w dramaturgii Błoka, który jako pierwszy rosyjski pisarz tego okresu nadał swoim dramatom - *Królowi na placu* i *Pieśni losu* - wymiar monumentalny.

O łącznym omówieniu obu dramatów zdecydował nie tylko monumentalizm przedstawionego w nich świata. Upoważnia do tego również problematyka utworów. *Król na placu*, powstały w 1906 roku jako drugi z cyklu dramatów lirycznych, zawiera reminiscencje rewolucji 1905 roku, która wstrząsnęła caratem. Wydawałoby się, że utwór stanowi próbę poszukiwania przyczyn tego nieudanego zrywu. Bohaterowie oczekują na okręty - symbol nowego porządku, co wywołuje skojarzenia z Czechowowskimi *Trzema siostrami* i *Wiśniowym sadem*, gdzie bohaterowie żegnają się ze starą Rosją, symbolizowaną właśnie przez wiśniowy sad, i z radością myślą o nowych czasach, których nie potrafią jednak skonkretyzować. Napięcie dające się odczytać od samego początku Błokowskiego dramatu osiąga swój punkt kulminacyjny w momencie, gdy tłum niszczy symbol starego świata - zielony posąg Króla. Akt zniszczenia może więc oznaczać koniec pewnej epoki, pewnego systemu. Ale nie wiadomo nic o nadchodzącej przyszłości poza tym, że zmiany mają nastąpić wraz z pojawieniem się bliżej nieokreślonych okrętów, które zresztą do końca akcji nie przybijają do brzegu.

Obecne w *Królu na placu* pytanie o przyszłość, jej wizerunek być może doczekało się odpowiedzi w *Pieśni losu*. Utwór ten jest osnuty na toposie drogi Hermana przez bezkresne terytorium Rosji. Herman, oderwany nieznaną siłą od otwartej księgi z ilustracjami, porzuca „biały dom" swej żony Heleny i wiedziony głosem Fainy - *femme fatale*, udaje się do jej miasta. „Biały dom" symbolizuje stary, patriarchalny porządek rosyjskich „szlacheckich gniazd". Miasto zaś - królestwo Fainy - nową wszechmocną i wszechobecną kulturę, nowy porządek i styl życia. Być może właśnie ono stanowi realizację tej zapowiedzi, którą przynieść miały okręty z *Króla na placu*. Miasto owo wypełniają „maszyny, stalowe ciała maszyn przypominają kształtami jakieś potworne zwierzęta". Pojawia się w nim Faina - ta, której śpiew wywołał Hermana z zacisza spokojnego białego domu i skłonił do wędrówki. Wydaje się, że właśnie te dwa utwory najwyraźniej uzewnętrzniają idee Wielkiej Reformy, dotyczące najbardziej interesujących nas w tej części rozważań konstrukcji przestrzennych. Ukazana w *Pieśni losu* ogromna przestrzeń obejmuje olbrzymią część terytorium Rosji, wiedzie od spokojnej prowincjonalnej wsi do bliżej nieokreślonego miasta. Miasto, któremu nadano niesamowity techniczny wygląd, nie może istnieć w realnej rzeczywistości, jego urządzenie wyprzedza znany standard miasta początku dwudziestego wieku, wymaga więc aktu kreacji, który podkreśliłby jego niezwykłość, wyobraźni będącej w stanie stworzyć urbanistyczny wizerunek przyszłości. Nieznana, mgliście rysująca się przyszłość, szczególnie w Rosji targanej wewnętrznymi niepokojami i stojącej u progu wielkiej rewolucji, była dla wszystkich, a zwłaszcza dla artystów wielką niewiadomą, którą

przynajmniej częściowo starano się poznać i przekazać. Oczywiście, nie w formie eschatologicznych proroctw, ale, jak uczynił to Błok, w postaci wizji. Jak się wydaje, właśnie w *Królu na placu* autor po raz pierwszy próbował stworzyć taki obraz, co szczególnie uwidoczniło się w opartej na semantycznej opozycji konstrukcji jego przestrzeni.

Drugi z cyklu dramatów lirycznych *Król na placu* stanowi doskonały przykład złożoności koncepcji układów przestrzennych. Wprowadzenie do przestrzeni dramatu teatralnej rampy (elementu typowego dla tradycyjnej przestrzeni scenicznej) sprawia, że na pierwszy rzut oka wszystko wydaje się bardzo proste. Wrażenie to jednak zaciera się już w pierwszym akcie, gdzie miejscem zdarzeń staje się morze i jego brzeg. To przestrzeń nieograniczona, monumentalna i symboliczna, trudna zatem do wystawienia, chociażby ze względu na to, że nie pojawiała się w takim, jak u Błoka, kształcie ani w rosyjskiej, ani też w europejskiej tradycji dramaturgicznej (*Ocean* Andriejewa powstał w 1911 roku). Występuje tu także inny rodzaj przestrzeni – pałac i otaczający go plac – co wnosi do utworu różne jego rozumienia i możliwości interpretacyjne. Nasuwają się w tym miejscu skojarzenia z dramatem starogreckim, którego akcja rozgrywała się pod gołym niebem na placu antycznego *polis*, gdyż mogłoby to sugerować chęć powrotu do teatru z prawdziwego zdarzenia, jakim niewątpliwie była scena antyczna. Nieco później w koncepcjach reżyserów Jewrieinowa[34] i Tairowa[35] plac zostanie rzeczywiście wykorzystany jako miejsce akcji spektaklu, ci bowiem artyści wystawiali swe przedstawienia na otwartej przestrzeni, na ulicach i placach miasta.

Biorąc pod uwagę wymowę ideową utworu, plac ze sztuki *Król na placu* można zaklasyfikować jako ostoję starego, co nie zawsze znaczy złego, porządku. Pałac wraz z otaczającym go placem stanowi swego rodzaju wyspę (co podkreśla zamknięcie przestrzeni – tak jak zamkniętą przestrzenią w sztuce Andriejewa było miejsce otoczone wodami oceanu) okrążoną morzem. Plac jest miejscem „istnienia" gigantycznego Króla, siedzącego na tronie w dostojnej pozie, symbolizującego stary i mający odejść porządek. W opozycji do statycznej przestrzeni placu funkcjonuje przestrzeń dynamiczna, oznaczająca zmiany, nieuniknioność klęski tego, co stare, co nie spełniło oczekiwań, oraz przyjście nowego, nieznanego, choć nie wiadomo, czy lepszego. To właśnie jest morze, którego terytorium rozpoczyna się w sztuce od stojącej na przedzie sceny ławeczki. Z bezkresnego morza, wedle oczekiwań bohaterów, powinien przybyć ktoś (lub coś) przynoszący nowy ład, świat, ustrój. Przestrzeń tak wykreowana stanowi miejsce na swój sposób cudowne, fantastyczne i nadrealne – staje się przestrzenią zbawienia, ocalenia. Z morza, obdarzonego cechami mistycznymi, jak gdyby właśnie ono mo-

---

[34] Swoim fascynacjom teatrem ogromnych przestrzeni Jewrieinow dał wyraz w dokonanej przez siebie ulicznej inscenizacji *Szturm Pałacu Zimowego*.

[35] Pisze o nich sam Tairow: *Notatki reżysera i proklamacje artysty*. Przeł. J. Ludawska. Warszawa 1978.

gło dać bohaterom to, czego oczekują, przybyć mają okręty - symbol nowego ładu, ocalenia, okręty, o których w sztuce ciągle się mówi, jak gdyby były jedyną i ostatnią nadzieją zmęczonych oczekiwaniem bohaterów. Jeżeli więc przyjmiemy takie założenie, niejako automatycznie narzucają się metafizyczne skojarzenia. Co lub kto przybędzie z morza na pokładach okrętów - Bóg, car czy inny, lepszy człowiek. Zwiastuna nowej epoki, mającego stamtąd przybyć, oczekują wszyscy:

> **Pierwszy**: Tak, to skutek obłąkanego niepokoju. Jeśli to potrwa choć jeden dzień dłużej, to serce nie wytrzyma. Czyżby okręty i dzisiaj nie miały przybyć?
> **Drugi:** Dziś powinny już tu być. Jeśli nie, to jesteśmy zgubieni. Lud jest przekonany, że okręty przyniosą ocalenie. Gdy nie przybędą i dzisiaj, to pęknie cierpliwość.
>
> (s.40)

Oczekiwanie na bliżej nieokreślone okręty, mające przynieść ocalenie, czyni morze, na którym miały się one ukazać, miejscem innym niż w rzeczywistości - niezwykłym, baśniowym, i wprowadza do sztuki element metafizyczny.

Morze znajduje się niejako na zewnątrz świata, w którym żyją postacie sztuki, jedynie ono pozostaje niezmienne nawet wówczas, gdy następuje zniszczenie dotychczasowego porządku. Tylko ono może stać się światem zapewniającym lepsze życie wielu pokoleniom, życie swobodne, inne, nowe, ale nie do końca znane. Stanowi zatem symbol nowego, w przeciwieństwie do placu z siedzącym nań Królem, porządku. Jednak plac i pałac, co należy podkreślić, nie mogą nasuwać skojarzeń z antyczną dramaturgią, przestrzeń placu to przecież miejsce rewolucyjnych działań, wielkich przemian, zbiorowisko mas w nowatorskich realizacjach Jewrieinowa, który właśnie na placach i ulicach Sankt Petersburga dokona niebawem rewolucyjnej inscenizacji zatytułowanej *Szturm Pałacu Zimowego*. Plac z *Króla na placu* ma cechy wiążące go z Wielką Reformą Teatru. W utworze Błoka symbolizuje stary porządek i dlatego zostaje skazany na zniszczenie:

> Poza ruinami nie ma już ani jednego światła Nad przylądkiem panuje blady zmrok. Szmer tłumu wzmaga się i zlewa ze szmerem morza.
>
> (s. 52)

Zburzony plac był światem Króla, Budowniczego i jego Córki oraz pośrednio też tłumu. Ze światem tym kontrastuje morze - nieskończona dal, która powinna przynieść ocalenie, nowy porządek, ład. Owa dal - symbol oczekiwania i wiary w pojawienie się czegoś nowego, lepszego od tego, co już istnieje, występuje w większości utworów Błoka. Z dali tej, jak ma to miejsce w omawianym utworze, mają przybyć okręty przynoszące na swych pokładach niesprecyzowane bliżej idee, porządki, które zastąpią zniszczony w ostatnim fragmencie

sztuki pałac Króla. Nasycenie przestrzeni symbolami: latającymi tu i tam złotymi i czerwonymi Słuchami, oznaczającymi pełne napięcia oczekiwanie, stanowi realizację teorii Wielkiej Reformy Teatru, sugeruje bowiem nietypowe wizje sceniczne, buduje specyficzną atmosferę wokół brzegu morza, potęguje oczekiwanie tłumu, tworzy dynamikę kontrastującą silnie ze statycznością placu z górującym posągiem Króla. Ów symbol statyczności, a przy tym zacofania, wraz z otaczającą go przestrzenią kamiennego pałacu i placu, znamionującą siłę jego władzy, w pewnym momencie ulega apokaliptycznej zagładzie:

> W tej samej chwili rozwścieczony tłum wdziera się na stopnie za Poetą. Na dole chwieją się kolumny [...], taras zapada się, pociągając za sobą Króla, Poetę, Córkę Budowniczego i część tłumu [...]. Słychać okrzyki przerażenia: „Posąg! Bałwan z kamienia! Gdzie jest Król?"
>
> (s. 51)

Monumentalizm kamiennej statui, otaczanej niegdyś miłością i szacunkiem, pokonuje nadzieja tłumu. Ruiny i szczątki zniszczonego pałacu są symbolem zwycięstwa, choć nic w utworze nie zapowiada tego, co się stanie się potem, jaka będzie przyszłość i czy spełni ona oczekiwania tłumu.

Opozycja przestrzenna, o której można by mówić w wypadku *Króla na placu,* opiera się na swoiście rozumianych pojęciach „starego" i „nowego". „Stare" to plac z pałacem i posągiem Króla, „nowe" - zapowiadane przez szum morza, tajemnicze okręty oraz monotonny stukot siekier - jest nieznane, niewiadome i może nawet niebezpieczne, co sugeruje ów niepokojący i obecny w świadomości postaci stukot siekier. W rosyjskiej tradycji dramaturgicznej nie stanowi on czegoś nowego. Słychać go w końcowej scenie Czechowowskiego *Wiśniowego sadu*, gdzie oznacza on koniec pewnej epoki, upadek szlacheckich gniazd. *Król na placu* sygnalizuje początek nowego porządku, nieznanego i tajemniczego. Pełne nadziei i marzeń oczekiwanie na okręty, o których nie wiadomo niczego bliższego poza tym, że mają się pojawić i, jak wynika z wypowiedzi bohaterów, przynieść jakieś niesprecyzowane zmiany, jest pełne niepokoju, który można odczytać nie ze słów postaci, ale raczej dzięki obecności w przestrzeni dramatu „wszędobylskich słuchów" - małych, czerwonych istot latających w miejskim kurzu. To one świadczyć mogą zarówno o podekscytowaniu towarzyszącemu wieści o pojawieniu się okrętów, jak i o pewnym niepokoju związanym z chęcią odrzucenia starych wzorów, które - w przeciwieństwie do mglistej przyszłości - były znane i sprawdzone. Odpowiedzi na pytanie o kształt „nowego" oczekiwanego świata, rodzącego się z nieograniczonej i nierozjaśnionej niczym ciemności, należy może szukać, jak już wspominaliśmy, na kartach kolejnego i zarazem ostatniego znaczącego dramatu Błoka *Pieśń losu.*

Na złożoność struktur przestrzennych w tym dziele oraz ich monumentalizm wskazuje motto zaczerpnięte z epopei Gogola:

> Ruś! Ruś! – otwarta przestrzeni pustynna, wszystko w tobie jest równiną; nie olśni nic i nie oczaruje wzroku. Lecz jakaż to niepojęta moc tajemnicza ku tobie pociąga. Dlaczego słychać, jak nieucichle rozbrzmiewa w uszach tęskna twoja pieśń, niosąca się po całej tobie wszerz i wzdłuż, od morza do morza?
>
> (s. 95)

Ową monumentalność Rosji determinuje i podkreśla topos drogi, wiecznej wędrówki i poszukiwania. Zauważmy na marginesie, że ów topos drogi i olbrzymich przestrzeni często towarzyszy twórczości Błoka. Bezkresna dal pojawiła się już wcześniej – w *Nieznajomej,* gdzie przybrała specyficzną formę nie kończącej się czarodziejskiej ulicy. Jak sądzimy, właśnie „dal", tak charakterystyczna dla całej twórczości omawianego autora (np. *Dwunastu*), odgrywa w niej trudną do przecenienia rolę. Na ciągnącej się w dal drodze zazwyczaj dochodzi do spotkania bohatera z jego ideałem (jak miało to miejsce w *Nieznajomej*) bądź z wymarzonym przez niego światem. Spotkanie owo nie jest jednak spełnieniem marzeń i pragnień, zazwyczaj ich konfrontacja z rzeczywistością rozczarowuje. Czasem, jak w wypadku *Pieśni losu,* bywa nieco inaczej. W utworze tym spotykamy się z opozycją dwóch światów: starego – białego domu Heleny, i nowego – miasta Fainy, opartą podobnie jak w *Królu na placu,* na metaforyce kontrastu „starego" i „nowego". Pierwsza przestrzeń – białego domu – przypomina opisywane przez Turgieniewa z nutką melancholii i tęsknoty „szlacheckie gniazda". Druga – futurystycznego miasta – uderza swą mechanicznością, wielkością i rozmachem, ale jednocześnie przeraża pochłaniającym osobowość człowieka rozwojem techniki. Można mniemać, że miasto to jedna z możliwych odpowiedzi na pytanie, co przyniosły okręty z *Króla na placu* – nowy porządek niszczący kulturę „białych domów". Obie przestrzenie funkcjonują niezależnie wobec siebie. Łączy je jedynie Ruś patriarchalna i Ruś futurystyczna. Różni zaś wszystko inne: barwy, dźwięki, postacie, krajobraz:

> [...] biały dom Hermana, otoczony młodym sadem lśni w wiosennym zachodzie słońca. Wielkie okno w pokoju Heleny otwarte na ogród. Ścieżka prowadzi do furtki i wije się pod wzgórzem wśród krzewów i młodych brzózek.
>
> (s. 97)

Dom jako przestrzeń dramatu występował stosunkowo często w tradycji dramaturgicznej. W utworze Błoka nabiera on jednak nie spotykanego wcześniej nowatorskiego kolorytu. Wielkie otwarte okno w pokoju Heleny sprawia, że zacisze ogniska rodzinnego otwiera się na inny świat, kojarzący się z wolnością, nieskrępowaniem, z możliwością ucieczki do nowych, nieznanych miejsc. Przypomnijmy, że właśnie okno otwierało również przestrzeń nowatorską w *Budzie jarmarcznej*. Pejzaż rozpościerający się za oknem domku Heleny nie da się ogarnąć wzrokiem, jest

nieskończony. Otwartość tego świata przeciwstawia się zamknięciu przestrzeni miasta. Pozwala bohaterom, np. Hermanowi, śnić i roić o innych światach:

> Ujrzałem ogromny świat, Heleno: niebieski, nieznany, pociągający. Wiatr wtargnął przez okno – zapachniało ziemią i topniejącym śniegiem. I jeszcze jakby kwiatami, choć przecie jeszcze nie ma kwiatów. Zachodziło słońce i zarumieniły się wzgórza [...]. Zrozumiałem, że jesteśmy sami na błogosławionej wyspie.
>
> (s. 102)

Przestrzeń białego domu, wypełniona snami i sama jakby będąca snem, traci spokojny urok po odejściu Hermana, który zafascynowany swoimi wyobrażeniami i ideałami wyrusza w świat na poszukiwanie ich spełnienia. Ów inny świat jawi mu się w marzeniach jako niezwykle piękny, ucieleśniający wszelkie, nawet te najmniej realne marzenia, uobecniający niepodzielną radość, szczęście i miłość. Podziwiając pejzaże bezkresnej Rosji, Herman gubi drogę, dostaje się do miasta, futurystycznego miejsca pełnego maszyn, techniki i kultu demonicznej Fainy. Miasto to nie ma nic wspólnego z wymarzonym przez Hermana światem, zamiast fascynować przeraża. Konstrukcja *Pieśni losu* opiera się więc na dwóch przeciwstawnych biegunach. Jeden z nich zajmuje Helena – żona Hermana, drugi Faina – jego *femme fatale*. Świat tej drugiej przeraża nadrealnością futuryzmu i szałem ludzkich namiętności. Tętniące mechanicznością miasto wydaje się urealnieniem piekła, które najlepiej określają słowa Dantego z *Boskiej komedii:* „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate."[36] Pojawia się tu kolejny z Błokowskich paradoksów. Miasto jest symbolem nowego, oczekiwanego, a jednak to ono w *Pieśni losu* budzi przerażenie, o czym świadczą wypowiedzi Hermana w końcowych partiach utworu:

> **Herman**: Uderzenie twojego bicza ogłuszyło mnie, zabiło całą przeszłość. Teraz już w sercu biel i śnieg. I nic do stracenia – nic zakazanego. I nie ma o czym więcej mówić, bo dusza jak ziemia pod śniegiem [...]. Cóż to, zgrzyt maszyn, umierają ludzie. Tak, tak szerokie place, sznury świateł...
>
> (s. 143, 146)

Miasto więc zabiło w Hermanie uczucia, zapomniał, co to znaczy marzyć, kochać, śnić. Nie tylko nie spełniło jego rojeń o pięknym, wspaniałym świecie, ale pobyt w nim uświadomił mu ich bezsens – Błokowska dal tym razem doprowadziła do unicestwienia pięknych snów. W mieście Fainy bowiem, do którego Herman trafił po błądzeniu w ciemnościach, zapomniano już dawno o poezji, wolności, artystycznych porywach, zamiast tego pojawiły się łuny pożarów, zgrzyt pociągów i wszechogarniające, oślepiające elektryczne światło, obnażające człowieka, ukazujące wszystkie jego słabości i przyziemne dążenia.

---

[36] Dante Alighieri: *Boska komedia.* 3, 9. *(Piekło).*

Na takie przedstawienie miasta miał wpływ zapewne subiektywny stosunek do niego samego Błoka, który wielokrotnie w chwilach życiowych kryzysów uciekał z miasta na wieś, do dworku w Szachmatowie, gdzie odnajdywał spokój ducha i równowagę:

> W lesie [...] rosły wciąż te same delikatne paprocie, pobłyskiwała stojąca woda, kwitły łąki. I **dal** bezkresna, i szosa, i wciąż te same, nierealne, wywołujące skurcz serca zakręty drogi, gdziem zawsze bywał sam i w zgodzie z tym co Wielkie [...].[37]

Herman jawi się tu jako *porte-parole* samego autora, dla którego zgiełk i technika miasta miały wpływ destrukcyjny, i który również, podobnie jak i jego bohater, w bezkresnej dali poszukiwał spełnienia swoich pragnień. W mieście tkwiły przerażające poetę-dramaturga siły, które w konsekwencji znalazły odzwierciedlenie między innymi w *Pieśni losu*. Do świata Fainy bowiem można wejść, choć nie prowadzi do niego żadna konkretna droga, ale trudno się z niego wydostać. Tak Herman błąka się wśród zamieci, która u Błoka jest dość jednoznacznym symbolem, gdyż z niej rodzi się również świat funkcjonujący w *Dwunastu*, i nie wiadomo jak potoczą się jego losy, czy zdoła odnaleźć drogę powrotną do domu, czy w tej zamieci się nie zatraci. Dla Fainy zaś przestrzeń miasta kończy się urwiskiem zamykającym (symbolicznie i „w rzeczywistości") możliwość opuszczenia tego miejsca. Zza urwiska może wyglądać jedynie kolejny krąg piekła:

> Nieskończona równina. Gdzieniegdzie lśnią wzdłuż łożyska rzeki ciche zalewy – ślad częstych, jesiennych powodzi; za kępami drzew srebrzą się z rzadka krzyże cerkwi [...]. Faina siada na skraju urwiska, obejmuje kolana i patrzy w **dal** [podkreślenie – J. G.] [...]. Gwałtownie odrywa purpurową wstęgę od pasa i rzuca ją na dno urwiska.
>
> (s. 128, 129, 131)

Urwisko kończy jej świat, nie prowadzi przez nie żaden most na drugi brzeg, o którym zresztą nikt w sztuce nie wspomina. Nawet jeżeli Faina pragnie prawdziwego uczucia, co uświadomił jej Herman, nie może wydostać się z przypisanej sobie przestrzeni, gdzie żadne uczucie nie może być zrealizowane. Dlatego z tęsknotą patrzy w ową symboliczną dal, pozwalającą na spełnienie, spotkanie się ze swoim marzeniem, na odszukanie własnego świata i wyzwolenie się ze sztywnych, krępujących reguł i zasad. Jednak dla Fainy dal ta jest nieosiągalna, stanowi jedynie symbol wolności, która nie została jej dana. Bohaterka bowiem tej sztuki jest uwięziona w mieście obcym dla Hermana. Herman przeszedł przez Pałac Kultury, zbudowany dzięki mocy ludzkiego umy-

[37] Fragment *Dzienników* Błoka cytuję za: J. Szymak-Reiferowa: *Pejzaż ojczyzny*. W: *Rosja za rogatkami stolic*. Red. eadem. Kraków 1993, s. 22, podkreślenie – J. G.

słu, pokonał równinę, zakończoną dla Fainy urwiskiem, żeby w końcu wrócić tam, gdzie zaczęła się jego droga. Wcześniej wyszedł ścieżką ze swego ogrodu i za sprawą zjawy trafił do miasta, teraz próbuje wrócić do domu. Świat Fainy, do którego zaprowadziła go tajemnicza zjawa, zagarnia osobowość, przytłacza i częstokroć uniemożliwia wyjście zeń. To świat zamknięty (choć Herman wyrywa się w końcu z jego czeluści). Inaczej funkcjonuje przestrzeń Heleny – jest otwarta, gdyż prowadzi do niej ścieżka umożliwiająca wyjście (Hermana) i wejście (przybycie tajemniczego Mnicha). Opozycję między tymi dwoma światami wyrażają również dominujące w nich barwy. Biały dom Heleny, z palącym się w oknie światełkiem, przytulny i rodzinny – daje jednocześnie możliwość wejścia i opuszczenia go. Pozwala zatem na dokonanie swobodnego wyboru. Nie przytłacza, nie zabija osobowości, marzeń, co świadczy o nowatorstwie ujęcia znanych z tradycji przestrzeni. Z jednej strony biały domek symbolizuje swobodę, a w świetle przytoczonych wyżej słów Błoka – nawet zrealizowane, choć nieuświadomione marzenia. Z drugiej strony funkcjonuje świat spełnionych pragnień, który jednak rozczarowuje, choć wcześniej się do niego dążyło. Zamknięty Pałac Kultury jest pozbawiony łączności z otaczającym światem, a równina kończy się urwiskiem. Takie ujęcie przestrzeni nie objawia codziennej, banalnej rzeczywistości, lecz staje się projekcją wyobraźni autora, światem przezeń wykreowanym, niezwykłym dzięki nadanym im znaczeniom, co zbliża dramaty Błoka do głównych postulatów nowatorskiego teatru.

Wydaje się jednak, że konstrukcja przestrzeni miasta Fainy, odzwierciedlająca założenia Reformy, a przy tym stanowiąca odpowiedź na pytanie stawiane *implicite* w końcowych partiach tekstu *Króla na placu*, choć nie jest jedyną możliwą odpowiedzią na pytanie o przyszłość ludzkości, wielokrotnie zadawane przez modernistów, niemniej jednak stanowi dość częstą wizję tej przyszłości. Nie bez znaczenia pozostaje tutaj fakt swoistej fascynacji urbanistyką i techniką, co nieco inaczej niż u Błoka przejawiło się w dramacie Briusowa – *Ziemia*.

Już samo uściślenie odautorskie, swego rodzaju podtytuł determinuje tematykę utworu: *Ziemia. Sceny przyszłych dni.* Rzeczywiście, akcja utworu została przeniesiona w daleką i nieokreśloną czasowo przyszłość. Jednak wbrew ludzkiej naturze i przekonaniu, że nowe czasy, cywilizacje, porządki prawne czy ustroje muszą automatycznie oznaczać pozytywne przemiany w życiu człowieka, w sztuce Briusowa zarysowana została wręcz apokaliptyczna wizja przyszłości. W efekcie bowiem rozwoju cywilizacyjnego stworzono coś na kształt sztucznego świata, który winien stać się rajem dla wszystkich zamieszkujących go obywateli. Jednak owa kraina domniemanej wiecznej szczęśliwości pokazana została w schyłkowej fazie swojego bytu, w chwili, gdy już wiadomo, że z powodu braku tlenu potrzebnego do życia jej mieszkańcom przestanie istnieć.

W obliczu niechybnej śmierci ludzie przejawiają różnorakie postawy: jedni pragną szybkiej i w miarę bezbolesnej śmierci, inni pięknego koń-

ca stworzonej przez siebie cywilizacji, jeszcze inni chcą jedynie pozostać przy życiu. Bez względu jednak na pragnienia i postawę bohaterów *Ziemi* Briusowa śmierć przychodzi do wszystkich jednocześnie i w ten sam sposób: każdego spala słońce, to samo, które odrzucili przed laty, tworząc własny, wyzbyty wszelkich praw natury, odizolowany od naturalnego światła, zamknięty świat.

Na takim właśnie świecie rozgrywa się akcja utworu Briusowa. Samo umiejscowienie akcji w przyszłości eliminuje odtwórczy charakter miejsca zdarzeń dramatu. Wydaje się, że konstrukcję architektoniki przestrzennej omawianej sztuki cechuje swoiście pojmowany zachwyt, a może raczej tylko przychylność dla futurystycznych projektów. Oto bowiem jak wygląda pierwsza z sal:

> Gigantyczna okrągła sala. Ściany surowymi liniami podnoszą się ku górze. Dookoła znajdują się galerie. Geometrycznie poprawne łuki otwierają niekończące się perspektywy innych pokoi i przejść. W środku sali znajduje się niebieski basen. Nigdzie nie ma żadnych dekoracji. Rozlewa się różowe światło z niewidocznych źródeł.[38]

Przestrzeń odmalowana w dramacie Briusowa jest podobna (konstrukcyjnie i semantycznie) do przestrzeni Pałacu Kultury z *Pieśni losu*. Przypomnijmy, że w nim również pojawiały się ogromne sale, galerie i inne duże pomieszczenia. Jednak w dramacie Briusowa to właśnie przestrzeń futurystycznego miasta staje się jedyną przestrzenią, chociaż nie znaczy to, że jest ona ciągle taka sama i ograniczona do zaprezentowanej na początku sali.

Architektonika przestrzenna dramatu Briusowa dzieli się na kilka części, odpowiadających piętrom futurystycznego budynku zbudowanego pod ziemią. Akcja utworu przenosi się swobodnie od trzeciego piętra aż do podziemi budowli, w których swoją siedzibę mają wyznawcy kultu śmierci. W tych podziemiach, przypominających starożytne katakumby, dokonują oni aktu wprowadzenia do bractwa nowego członka:

> **Teotl:** Niech wstanie nowo nawrócony brat.
> **Intlanel**: Jestem tutaj. [...]
> **Teotl**: Co stanowi cel Ordenu?
> **Intlanel**: Wyzwolić ludzkość z pozorów życia!
>
> (s. 17)

Czyżby więc świat stworzony pod ziemią był jedynie pozorem rzeczywistości? Wydaje się, iż istotnie jest on właśnie iluzją, utopią. Jednak nie stanowi to końca zagadek, jakie kryje w sobie przestrzeń wykreowana przez Briusowa, gdyż,

---

[38] В. Брюсов: *Земля*. В: idem: *Собрание сочинений*. Санкт-Петербург 1908, s. 15. Wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki pochodzą z tego wydania, strony podaję w tekście, w nawiasach.

choć nie zostało to powiedziane na początku sztuki, cała przestrzeń Miasta Przyszłych Czasów mieści się pod ziemią, stanowi jak gdyby świat pod światem. Trudno odrzucić narzucające się skojarzenie z piekłem, królestwem zła, szatana, miejscem wieczystej kary. Wrażenie to pogłębia jeszcze wypowiedź pojawiającej się w sztuce postaci byłej władczyni tego królestwa:

> **Duch**: Doświadczyłam pocałunku śmierci, ale nie dał mi on wolności, o jakiej marzysz człowieku. Moje ciało spaliło się w ogniu, a wokół popiołów do dzisiaj krąży mój śmiertelny cień.
>
> (s. 35)

Wydaje się więc, że z przestrzeni tej, tak jak i z miasta Fainy, nie można się wydostać, przestają w niej działać prawa obowiązujące w rzeczywistości (czy w wierzeniach o losie duszy po śmierci). Przestrzeń *Ziemi* Briusowa zaczyna przytłaczać nie tylko swoim ogromem, ale i zamknięciem. Trudno wyzwolić się od narzucającego się mimowolnie skojarzenia z dantowskimi kręgami piekła. Piekło jednak to miejsce kary po śmierci, czym wobec tego może być Miasto Przyszłych Czasów, jeżeli nawet śmierć (w wypadku przywoływanego ducha) nie może wyzwolić z jego władzy? Nawet zagłada owego miasta i zgon wszystkich jego mieszkańców nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, że nastąpił kres władzy tego miejsca, które na końcu przekształca się w gigantyczny cmentarz, zalany blaskiem wznoszącego się słońca. Nie ma żadnej wskazówki pozwalającej sądzić, że mieszkańcy zniszczonego świata dostąpią spokoju po śmierci. Takiemu przekonaniu przeczą, w naszym rozumieniu, ostatnie wersy utworu: „[...] nad [bohaterami utworu - J. G.] otworzyły się niebiosa i pojawił się dosłownie anioł ze złotą trąbą, oślepiające słońce" (s.54). Podobnie brzmiący fragment odnajdziemy w *Apokalipsie św. Jana*:

> Anioł zaś wziął *naczynie na żar, napełnił je ogniem z ołtarza i zrzucił na ziemię,* a nastąpiły *gromy, głosy i błyskawice,* trzęsienie ziemi.
>
> (Ap. 8, 5)

Wydaje się więc, że właśnie taka konstrukcja przestrzeni, która prowadzi od skojarzeń z piekłem aż po wizję apokaliptycznej zagłady, stanowi jeden z najważniejszych komponentów utworu. Wizja przestrzeni jest swego rodzaju odpowiedzią na pytanie o dalsze losy pragnącej zmian ludzkości. Należy jednak zauważyć, że owo dążenie do zmiany obowiązującego w danym momencie *status quo* nie zawsze doprowadza do pozytywnych rezultatów. Jak można mniemać, tego typu konstrukcja przestrzeni dramaturgicznej, podobna do wcześniej omówionej architektoniki Pałacu Kultury w *Pieśni losu,* stanowić ma ostrzeżenie przed bezmyślnym, wynikającym jedynie ze znudzenia się dotychczasowym układem, podążaniem w nieznanym kierunku. Skoro jednak architektonika owego utworu pełni tak ważną funkcję w odczytaniu jego sen-

sów, należy tak zbudować przestrzeń sceniczną, aby odzwierciedlała ona zawarty w utworze projekt scenograficzny i owe sensy sugerowała. Nie jest to możliwe w teatrze tradycyjnym. Można też przypuszczać, że i teatr nowatorski nie sprosta temu zadaniu. Oczywiście, nie tyle chodzi tu o skomplikowany, na pierwszy rzut oka, piętrowy układ tejże przestrzeni, ile raczej o jej monumentalizm, sugerujący, jak np. w *Pieśni losu* Błoka, wędrówkę człowieka w poszukiwaniu swych marzeń i tęsknotę za nimi. Wykreowana wizja Briusowa i Błoka nie pozwala na skopiowanie istniejącego gdzieś wzorca (którego po prostu nie ma), i to zbliża ją do postulatów Prawodawców Reformy. Zmusza do respektowania olbrzymich przestrzeni *(Pieśń losu)* czy gigantycznego układu pięter *(Ziemia)*, a co ważniejsze - do szybkiej i w miarę sprawnej zmiany scenografii. Dopiero wprowadzenie nowoczesnej sceny obrotowej, umożliwiającej zmianę dekoracji bez konieczności „zawieszania" spektaklu, pozwoli sprostać wytyczonym przez analizowane dramaty zadaniom. Oczywiście, można było próbować, z lepszym bądź gorszym skutkiem, wystawienia omawianych utworów na ulicy, jak czynił to Jewrieinow i Tairow, lub na prawie „nagiej" scenie, czego dokonał Meyerhold, inscenizując *Życie człowieka*. Przestrzeń sztuk Briusowa i Błoka nie mieści się, jak sądzimy, w tych konwencjach. Stanowi ona bowiem w obydwu wypadkach czytelną projekcję wizji przyszłości, którą należy pokazać na scenie. W przeciwnym razie (gdyby wystawiono je na pozbawionej dekoracji - nagiej scenie) na dalszy plan zostałyby odsunięte sensy zawarte w takim właśnie wizerunku przestrzeni. Może on stanowić, powtórzymy, odpowiedź na towarzyszące ludziom na początku dwudziestego wieku pytanie o to, co przyniosą oczekiwane, ale - jak przestrzegają twórcy dramatyczni - nie zawsze pozytywne zmiany. Zaprezentowana w przywołanych dramatach konstrukcja architektoniki przestrzennej wykraczała daleko poza ramy zreformowanego nawet teatru w pierwszym okresie jego funkcjonowania. *Ziemia* Briusowa podzieliła los analizowanych tu wcześniej dramatów Błoka, zamknęły się przed nią podwoje teatru.

Skomplikowany układ architektoniki przestrzennej wpłynął również, jak można mniemać, na nikłe zainteresowanie dramatem Leonida Andriejewa *Ocean,* którego akcja rozgrywa się w małym rybackim miasteczku położonym nad brzegiem oceanu, gdzie przybywa obcy człowiek - Charrat. Ludzie żyjący w owym miasteczku tworzą swoiście pojętą gminę chrześcijańską, odrzucającą zwierzchność kościelną, wszelkie zwyczaje i obrzędy kościelne. Jak się jednak okazuje, w ich sercach i umysłach brakuje prawdziwych zasad chrześcijańskich. W owej wiosce rybackiej u brzegu oceanu bardziej liczą się pieniądze niż zasady moralne. Najlepszym świadectwem nieprzygotowania teatru do wystawienia takiego dramatu jest odrzucenie go nawet przez nastawiony proreformatorsko zespół MChAT-u. Utwór Andriejewa charakteryzuje monumentalizm miejsca akcji, podobieństwo do układu przestrzennego *Króla na placu* Aleksandra Błoka.

Już sam tytuł sztuki - *Ocean* - określa jedną z przestrzeni utworu. Ocean bowiem istnieje jako przestrzeń „inna", „druga", staje się jedynym centrum orientacji, wokół którego skupiają się postacie funkcjonujące w nadmorskim miasteczku. Ocean ten przeraża ludzi zamieszkujących miasteczko, staje się dla nich symbolem nieuchronnej śmierci, o czym świadczą wielokrotnie powtarzane w utworze słowa dotyczące „tych, którzy w morzu zginęli". Dla innej jednak postaci sztuki - Charrata - ów ocean, tak straszny dla mieszkańców rybackiej osady, przekształca się w przestrzeń upragnioną, wolną i dającą wolność. Marzenie wyrwania się z ciasnego lądu przebija z jego słów: „Weź nóż, Chore, i wytnij mi serce. Nie ma statku, nie ma niczego" (s. 406). Wydaje się nawet, że owa „druga" przestrzeń żyje własnym życiem, niezależnym od innych czynników. Drugim monumentalnym miejscem akcji, związanym z oceanem, staje się w tym utworze wieża - znana z tradycji dramaturgicznej i funkcjonująca w niej jako topos kary, uwięzienia. Dramat Andriejewa przedstawia ją w zupełnie inny sposób - jako całość wielką, mglistą, niedostępną i dzięki temu jakby nierealną, podobnie jak sam ocean - przestrzeń tajemnicza, przerażająca, w której obowiązują jedynie jej własne prawa:

> Nad oceanem kładzie się mglista lutowa zorza. Niedawno był jeszcze śnieg, ale stajał. [...] Nie słychać ani krzyku, ani innego dźwięku, ani odgłosu upadku - cudowna gra cieni odbywa się w zupełnej ciszy, i bez słów przyjmuje ją [...].
>
> (s. 386)

> Czernieje noc i ucicha plusk wody, z odpływem odchodzi ocean. Milcząca, ogromna pustynia nieba i noc czernieje i ucicha plusk fal.
>
> (s. 472)

Ocean i znajdująca się na jego obrzeżu wieża stają się więc przestrzenią otaczającą wyspę, gdzie żyją ludzie, którzy nie chcą, poza wspomnianym na wstępie Charratem i jego przyjacielem Chore, wyrwać się z ciasnej przestrzeni swojego miasteczka. Dla nich ocean to tylko miejsce, skąd czerpią środki do życia, a zaspokoiwszy swe potrzeby, zaczynają go nienawidzić. Bohaterowie są uzależnieni od oceanu, nie potrafią żyć z dala, nie słysząc i nie widząc go, jest on dla nich niezbędny, jak bóg, ojciec i budząca strach siła. Bezustanne wpatrywanie się w morskie odmęty, stałe sygnalizowanie obecności fal i statków w każdym z siedmiu obrazów sztuki przydaje oceanowi nie tylko aspektu niezwykłości, ale również niesamowitości, tajemniczości i siły budzącej lęk. Ocean zdaje się ograniczać większość postaci sztuki, stając się mistyczną barierą nie do pokonania. Nie pozwala bohaterom na swobodne przemieszczanie się - mogą oni po nim pływać tylko do określonego punktu. Wydaje się nawet (załóżmy tę możliwość), że wyznaczone są jego granice osiągalne dla postaci dramatu. Znakiem przestrzennym oznaczającym taką cezurę jest wieża zamku. Potęguje

ona grozę, tworzy niesamowity, budzący skojarzenia z czymś tajemniczym i niepojętym, krajobraz. Nie jest, jak wspominaliśmy, toposem - symbolem kary dla niewiernej czy nieposłusznej kobiety, choć jako taka również wywoływała strach. Stanowi raczej miejsce przerażające wszystkich, gdzie dzieją się rzeczy, których nikt nie może pojąć, jak gdyby rządziły tam inne niż ludzkie prawa i zamieszkiwały istoty różniące się od ludzi. W *Oceanie* wieża istnieje na granicy snu i jawy:

> Na lewo, w odległości pół mili od osady, pojawił się słaby ogień, czerwony płomyczek w szarości odległej zorzy. Tam, na wysokiej skale, obracając się ku morzu stoi **stary zamek, spadek minionej i tajemniczej krainy. Dawno zburzony, dawno martwy zespala się ze skałą [...], teraz i zamek, i skałę spowija mgła, pozbawia je ciężkości [...]** [podkreślenie - J. G.].
>
> (s. 389)

Opis ów przypomina romantyczne pejzaże tajemniczych zamków - ruin zamieszkanych przez duchy byłych właścicieli, obecne w poezji zachodniego romantyzmu czy w kaukaskich balladach Lermontowa[39]. Zamek ukazujący się w przestrzeni oceanu, jak gdyby poza realną rzeczywistością, objawia się jak niesamowite, na wpół realne, na wpół wyśnione miejsce - wyłania się wszak z mgły, która pozbawia go wyraźnych konturów. Wszystko to oddziałuje na wyobraźnię, zwłaszcza że tym razem (w przeciwieństwie do *Życia człowieka,* gdzie wskazówki dotyczące przestrzeni nowatorskiej były nadzwyczaj skąpe) Andriejew nie szczędzi szczegółów scenograficznych. Każdy detal podany w komentarzu odautorskim uściśla wizerunek przestrzeni - monumentalnego obrazu, który należy wykreować na scenie za pomocą wyobraźni. I to, jak można sądzić, coraz bardziej komplikuje zadanie Reżysera. Prawdziwe oceany nie stanowią nieprzekraczalnej bariery, nie wyznaczają biegu życia oraz nie asocjują się zawsze z ruinami zamku.

Przestrzeń ta zatem nie tylko spełnia postulaty Reformatorów, ale staje się dodatkowo pełnoprawnym komponentem dzieła literackiego, jego bohaterem, a nawet jego podmiotem.

Jeszcze inną odpowiedź na postulaty Reformatorów dał w swym dramacie *Gra snów* August Strindberg. Jego bohaterką jest zstępująca na ziemię córka boga Indry, której udziałem staje się los człowieka. Wychodzi za mąż, rodzi dziecko i dochodzi do przerażającego wniosku o marności ludzkiej egzystencji. Czynnikiem łączącym *Grę snów* z koncepcjami teatralnymi lat 1890-1916 jest głównie jej przestrzeń, tak jak miało to miejsce w omawianych poprzednio utworach. Determinują ją słowa początkowych partii sztuki:

---

[39] Mamy tu na uwadze twórczość romantyków niemieckich, np. G. A. Bürgera, i angielskich, np. S. T. Colerdge'a.

> Autor, w nawiązaniu do swojej poprzedniej sztuki o charakterze gry snów *Do Damaszku*, próbował w niniejszej sztuce naśladować nieskoordynowaną, lecz pozornie logiczną **formę snu**. Wszystko się może wydarzyć i wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją.[40]

Wydaje się, że słowa te można poczytywać jako swoistą trawestację postulatów Craiga dotyczących przestrzeni – „Zeitlos und ohne genaue Ortsbestimmung" (bez określenia czasu i miejsca w przestrzeni). Pojawiający się w przytoczonym cytacie zwrot „forma snu" skłania do odwołania się w tym miejscu do analizowanej w pierwszej części niniejszych rozważań sztuki Błoka *Nieznajoma*. Przypomnijmy, że właśnie w niej mieliśmy do czynienia z onirycznym widzeniem, w którym Poeta spotyka Nieznajomą. Wnikliwa analiza udowadnia, że istotnie przestrzeń wykreowana przez Strindberga, podobnie jak przestrzeń drugiego widzenia w *Nieznajomej*, nie podlega żadnym prawom rzeczywistości. Jakie bowiem jest miejsce, w którym rozpoczyna się akcja utworu? To zamek, czyli – jak można by przypuszczać – najbardziej konwencjonalna z możliwych przestrzeni dramatycznych. Jednakże wrażenie takie znika przy pierwszym kontakcie z owym miejscem:

> Tło przedstawia zwały chmur przypominające spiętrzone skały łupkowe, z **zamkiem** i ruinami grodu. Widać znaki Zodiaku, Lwa, Panny i Wagi, między którymi silnym blaskiem lśni planeta Jowisz.
>
> (s. 366)

Nieco dalej ten sam zamek ukazuje się w inny sposób:

> Tło przedstawia las olbrzymich, kwitnących, wysokopiennych róż, białych, różowych, purpurowych, jaskrawożółtych, fioletowych. Nad nimi złoty dach zamku, na którego szczycie widać pąk kwiatu, przypominający koronę. Pod murami zamku rozpostarte na ziemi słomiane maty, przykrywające rozrzucony na ziemi nawóz.
>
> (s. 369)

Taka dekoracja zamku sprawia, że nie tylko przestaje on „pasować" do tradycyjnego wizerunku tego typu budowli, ale nawet, i to właśnie stanowi najwyższą i najdoskonalszą realizację postulatów Reformy, w niektórych momentach traci wszelki kontakt z realną, codzienną rzeczywistością. Zamek staje się wtedy symbolem władzy (o czym świadczy złota barwa pokrywającego go dachu i przypominający koronę, a więc jeden z atrybutów władzy królewskiej – kwiat), zła, niesprawiedliwości, istniejącym gdzieś pomiędzy ziemią a niebem. Zamek nieustan-

---

[40] A. Strindberg: *Gra snów*. W: idem: *Dramaty*. Przeł. Z. Łanowski. Poznań 1976, s. 366, podkreślenie – J. G. Wszystkie zawarte w niniejszym studium cytaty pochodzą z tego wydania, strony zostały podane w tekście, w nawiasach.

nie rośnie, by w końcowym fragmencie sztuki spłonąć. Jednak, jakby na przekór zniszczeniom, na jego ruinach wyrasta chryzantema, niemy symbol zwycięstwa sfery, z której przybyła i do której wróciła Indra. Przenikanie się dwóch przestrzeni - realnej, gdzie Indra poznała los ludzi, i nierealnej - zamku, skąd przybyła, powoduje, że odnosimy wrażenie całkowitego przemieszania znaków przestrzennych. Nie wiadomo do końca, gdzie znajduje się zamek - na ziemi czy gdzieś poza nią. Jeżeli wznosi się na ziemi, dlaczego nie mieszkają w nim ludzie, jeżeli zaś poza nią, to gdzie biegnie granica pomiędzy dwoma światami i co trzeba zrobić, aby ją pokonać? Istnieje jeszcze jedna możliwość - sam zamek może być granicą oddzielającą świat ludzi od niebieskiego świata Indry. Do zamku wchodzi Córka Indry, opuszczając ziemię, lecz nic nie świadczy o tym, że ginie ona w jego zgliszczach. Pojawiający się na szczycie kwiat, przypominający koronę, sugeruje, że zamek symbolizuje władzę, ale jednocześnie kwiat ów to chryzantema, która wcale nie oznacza przepychu władzy. W końcowych fragmentach sztuki przestrzeń zamku ulegnie zniszczeniu, strawi ją pożar, na scenie zaś pojawi się „ściana pokryta ludzkimi twarzami, zdumionymi, żałobnymi, zrozpaczonymi". Czym więc jest ta złożona sceneria towarzysząca bohaterom w czasie całej prawie akcji? W tekście bowiem, w którym Strindberg uwzględniał szczegóły dotyczące scenografii, wszystko wydaje się dużo prostsze niż w teatrze podlegającym ograniczeniom przestrzenno-czasowym. Przestrzeń stworzona przez Strindberga, tak jak chcieli tego Reformatorzy, została całkowicie wyzwolona z wszystkich ograniczeń realizmu i naturalizmu. W założeniu Strindberga to, co dzieje się na scenie, jest podporządkowane jedynie konwencji snu, toteż wszystko staje się w nim możliwe (o czym świadczą wskazówki w didaskaliach, dotyczące zmiany miejsc akcji). Dzięki temu powstaje samodzielna rzeczywistość, w której nie ma żadnych ograniczeń, a postacie bogów i ludzi egzystują wspólnie.

Miejsca akcji zmieniają się jak w kalejdoskopie. Nierealny zamek, gdzie wróci Córka Indry, pojawi się w niewytłumaczalny sposób na końcu utworu. Zanim jednak stanie się on jedyną rzeczywistością sztuki, na scenie funkcjonować będą zupełnie inne, na pół realne (bo przypominają miejsca istniejące naprawdę - pokój, brzeg morza, biuro adwokackie, kościół), ale i na pół wyśnione (bo pojawiają się tylko dzięki wyobraźni) przestrzenie, takie jak miejsce, skąd wychodzi i dokąd wraca Córka Indry.

Zmianę miejsc akcji w dramacie Strindberga poprzedza ciemność. W ten sposób sam autor podkreśla przeznaczenie swojego dzieła, umieszczając w tekście dramatu wskazówki co do wymiany teatralnych dekoracji:

> Na scenie robi się ciemno, a podczas tego dokonują się następujące zmiany. Balustrada zostaje i służy jako balustrada kościelnego chóru. Tablica do afiszów staje się tablicą do wywieszania numerów, Lipa-wieszadło zamienia się w kandelabr.
>
> (s. 386)

Już samo zaakcentowanie symbolicznego charakteru tej przestrzeni, jak również ukrytych możliwości przeobrażeń, wykorzystanych znaków przestrzennych wskazuje teatralne aspiracje i przeznaczenie omawianej sztuki. Jednak, co zasługuje na uwagę, tego typu sformułowania sugerują również typ teatru, dla jakiego dramat został przeznaczony. Nietrudno przecież w omawianym fragmencie dopatrzeć się związków z postulowanym przez samego Strindberga minimalizmem i symbolizmem dekoracji scenicznej. Szczególnie zaś wykorzystanie symboli działających na wyobraźnię odbiorcy zbliża propozycję Strindberga do postulatów Reformy. Paradoksem jest więc to, że *Grę snów* uznano powszechnie za dramat niesceniczny[41]. Podjęte w celu jej wystawienia wysiłki zaowocowały jedynie powstaniem projektu scenograficznego autorstwa samego Strindberga, który proponował nietypowe wykorzystanie symbolicznych rekwizytów: kilka muszli zamiast morza, cyprysy zamiast Włoch, tablica do wywieszania numerów psalmów zamiast kościoła. Rekwizyty miały zastąpić dekoracje sceniczne, a nie, jak dotychczas, jedynie ją wzbogacić. Ale i taki projekt scenografii nie otworzył dramatowi drogi na scenę. Ciągle więc powraca teza o nieprzystosowaniu teatru lat 1890-1916 do przyjęcia tego typu sztuk, nawet jeśli zawierały one gotowy projekt dekoracji scenicznej. *Grę snów* wystawiono z powodzeniem dopiero w 1970 roku[42], całkowicie obchodząc się bez dekoracji.

Jak się wydaje, każdy z projektów scenograficznych omawianych w tej części rozważań dramatów mógłby poprzestać na zastąpieniu znaków przestrzennych rekwizytem przypominającym ową przestrzeń bądź też całkowicie zrezygnować z dekoracji. Marzenia Reformatorów o przestrzeni scenicznej Błok, Briusow, Andriejew i Strindberg zrealizowali jedynie w tekstach ich dramatów. Jednak, co wydaje się największą sprzecznością, właśnie to zadecydowało o scenicznych niepowodzeniach omawianych sztuk. Można mniemać, że reżyserom sprawiało szczególną trudność pokazanie owej monumentalnej przestrzeni, gdyż do jej przyjęcia teatr nie był jeszcze przygotowany. Nie oznacza to jednak, że wykreowanej w tych dramatach przestrzeni nie da się zrealizować na scenie. Możliwość taka pojawiła się wiele lat po zakończeniu Reformy. Mowa tu oczywiście o teatrze telewizji, dysponującym znacznie doskonalszymi środkami konstrukcji scenografii niż teatr tradycyjny i teatr Reformy. Teatr telewizji jest, w naszym przekonaniu, predestynowany do pokazywania wszystkich omawianych w niniejszej części rozważań dramatów. W jego mocy leży zarówno szybka zamiana scenografii, jak i kreowanie (za pomocą technik komputerowych) przestrzeni.

---

[41] Opinię taką podajemy za: J. L. Styan: *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Przeł. M. Sugiera. Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 320.

[42] Mamy tu na uwadze realizację w Małym Studiu Teatru Dramatycznego dokonaną przez Ingmara Bergmana.

W wypadku omówionych wcześniej dzieł dramatycznych zauważyć należy pewną prawidłowość. Konstrukcja ich uniwersum, w dużym stopniu opierająca się na monumentalnych przestrzeniach, wymagała swoistej redukcji, umiejętności przekazywania znaczeń za pomocą symbolicznych rekwizytów. Takich właściwości warsztatowych nie miał nigdy teatr tradycyjny, odrzucający, m. in. ze względu na typ wykorzystanej przestrzeni, dramat romantyczny. Ale na wystawienie tego typu dramaturgii, którą reprezentuje Błokowska *Pieśń losu*, nie był przygotowany również teatr nowatorski. Pojawia się więc tutaj swego rodzaju paradoks: najwyraźniej odzwierciedlające postulaty Wielkich Reformatorów dramaty, których przestrzeń nie podlegała żadnym ograniczeniom, nie imitowała rzeczywistości, a od Inscenizatora wymagała aktu kreacji, czyli stworzenia możliwego do pokazania na scenie obrazu istniejącego tylko w wyobraźni, nie znalazły swego miejsca w teatrze. Być może jej nowatorstwo przeraziło samych wielkich Reżyserów, zazwyczaj poddających swoje pomysły scenograficzne wymiernej weryfikacji w teatrze. Tej możliwości nie mieli twórcy dramatu. Dla nich ową „weryfikacją" było przyjęcie bądź odrzucenie sztuki przez teatr. Powstanie nowatorskiej przestrzeni w dramaturgii spowodowało jej klęskę w teatrze, ciągle jeszcze nie przygotowanym do przyjęcia na wskroś nowoczesnych sztuk.



Architektury teatru nie sposób całkowicie oddzielić od architektury dramatu[43]. Stwierdzenie to staje się szczególnie ważne w odniesieniu do omawianej dramaturgii. Tym bardziej że obie dziedziny sztuki na przełomie XIX i XX wieku ulegają wzajemnie swoim wpływom. Ferment, jaki wywołała w środowiskach twórczych Wielka Reforma Teatru, i ciągle tocząca się dyskusja o jego wizerunku zaowocowały pojawieniem się wielu wybitnych dramatów. Chociaż dramat i teatr dzielą świat, w jakim funkcjonują, i materiał, z którego powstały, nie mogą one bez siebie istnieć.

Teatr podlega większym ograniczeniom przestrzennym i czasowym, uobecnia się w sferze percepcji wzrokowo-słuchowej, powstaje ze znaków trójwymiarowych i dźwiękowych. Dramat z kolei, chociaż praktycznie nie podlega ograniczeniom, co umożliwia mu swobodne eksperymentowanie z czasem i przestrzenią, istnieje jedynie w zapisie literackim, mimo iż zawiera w sobie projekt realizacji scenicznej. Wymaga transpozycji na system znaków teatralnych. Aby przeobrażenie to dało zadowalające rezultaty, musi powstać taki rodzaj dramatu, który ułatwi tę czynność w najwyższym stopniu – *Theaterdrama*, czyli dramat zawierający zakodowane w swej wizji teatralnej znaki. Jeżeli jeszcze w kształcie scenicznym danej sztuki odnajdzie się echa koncepcji teatralnych czasu po-

---

[43] D. Ratajczak: *Przestrzeń w dramacie...*, s. 99.

wstania, utrwalona zostanie więź łącząca dramat z teatrem. Utwory odpowiadające wspomnianym normom powstawały na przełomie wieków. Wymarzone przez Wielkich Reformatorów przestrzenie po raz pierwszy, a w wielu wypadkach jedyny, zaistniały właśnie w dramacie. Stały się sferami niedookreślonymi, światem istniejącym jedynie w wyobraźni, nieograniczonym i wymagającym aktu kreacji, tym samym spełniając podstawowe założenia Reformy. Do jej czasów teatr przewyższał dramat stopniem określoności i konkretyzacji. Jak twierdzi Jan Błoński, „Przestrzeń literatury pozostaje tożsama. Przestrzeń dramatyczna jest niedookreślona [...]. Przywołana kilkoma słowami didaskaliów, lekko zarysowana działaniami postaci."[44]

Jednak w omawianych w naszej rozprawie dramatach – *Nieznajomej, Budzie jarmarcznej, Pieśni losu, Królu na placu, Ziemi, Grze snów* – przestrzeń dramatyczna przedstawiona została w sposób bardziej szczegółowy niż w dotychczasowej historii i teorii literatury, w której, jak zauważa Ewa Miodońska, „Przestrzeń dramatyczna jako składnik kompozycji utworu dramatycznego może być rozpatrywana w dwóch aspektach. Po pierwsze z punktu widzenia warunków teatralnych, w których niezwykle ważnym czynnikiem jest wzajemne usytuowanie sceny i widowni, po drugie z punktu widzenia poetyki, w jakiej dramat został pomyślany."[45]

Jak sądzimy, celowe będzie wspomnienie w tym miejscu o jeszcze jednej możliwości analizy przestrzeni scenicznej, stanowiącej kompilację dwóch zaproponowanych przez badaczkę punktów widzenia. Chodzi tu mianowicie o łączną analizę zarówno poetyki dramatu, jak i możliwości teatralnych, co *explicite* wynika z teatralnego rozumienia dramatu. Właśnie tak pojmowana analiza przestrzeni pozwala dostrzec związki dramaturgii przełomu wieków z teoriami teatralnymi tego okresu.

Świat analizowanych tu utworów nie składa się przecież z powtarzalnych schematów, których realizacja sceniczna opierałaby się na zwykłym rzemiośle, nie wymagającym aktu kreacji. Przestrzenie utworów Błoka, Sołoguba, Briusowa, Andriejewa, Hofmannsthala, Wyspiańskiego i Strindberga wypełniają symbole, znaki przywołujące kreacyjny – nowatorski typ przestrzeni, skonstruowany w niezwykle obrazowy sposób. Taka budowa przestrzeni wymaga oglądania jej oczami duszy, nie zaś odwołania się do doświadczenia codziennego i przesunięcia kolejnego, zobaczonego wcześniej w rzeczywistości obrazu. Przestrzeń ta wymaga aktu kreacji, rodzi się w wyobraźni na podobieństwo rodzącego się z ciemności i chaosu świata. O takiej scenerii właśnie mówił Craig:

> Sceneria tworzona mocą wyobraźni jest przeznaczona dla dramatu. Reżyser zaś powinien umieć oddać poprzez sugestię to, co w naturze najgłęb-

---

[44] J. Błoński: *Dramat i przestrzeń...*, s. 198.

[45] E. Miodońska: *O kompozycji przestrzeni dramatycznej w „Legionie" Wyspiańskiego.* „Pamiętnik Literacki" 1969, z. 1, s. 23.

sze. Kształt pokoju i mebli nie może zostać zobaczony nigdzie poza wyobraźnią.[46]

I dalej:

Fotograficzny i fonograficzny realizm niszczy ducha człowieka.[47]

Wydaje się, że dramaty przełomu wieków, pozostające w bezpośrednich związkach z teoriami Wielkiej Reformy Teatru, spełniają postulat Craiga, ich przestrzeń rzeczywiście zrodziła się z wyobraźni, jak np. świat drugiego widzenia w *Nieznajomej*. Ten świat nie poddaje się tradycyjnemu opisowi i schematyzacji, jest nieprzewidywalny, nie podlega żadnym ograniczeniom, wszystko jest w nim możliwe, wszystko może się zdarzyć. Cechy te, jak chcieli autorzy nowoczesnych teorii teatralnych, powinny stać się najwyższymi wartościami zreformowanej sceny, z której uprzednio usunięto by wszelkie ślady kopiowania rzeczywistości.

Jak się jednak wkrótce okazało, teatr nie był jeszcze, a może wciąż gotowy do przyjęcia dramatów odbiegających od utrwalonych schematów. Dramaty te bowiem realizowały, w niektórych wypadkach doskonale, TEORIE zaproponowane przez wielkich Prawodawców.

Zbyt daleko idące niekiedy zafascynowanie autorów dramatycznych nowoczesnymi teoriami teatralnymi stało się przyczyną spychania utworów przełomu stuleci na margines istnienia sztuki teatralnej. Wprowadzenie owych sztuk na scenę wymagałoby nie tylko wielu prób i wyrzeczeń, ale przede wszystkim czasu i zrozumienia. Tych dwóch czynników w dziejach Reformy zabrakło. Można zatem stwierdzić, iż realizacja jej postulatów w nowatorskich dramatach spowodowała, iż zapomniano o tych utworach. Stały się jednak one świadectwem Reformy, jej obecności w dziejach kultury, chociaż, co paradoksalne, w teatrze o niej już zapomniano[48].

---

[46] G. G. Craig: *Über die Künst des Theaters.* Übersetzt von M. Magnus..., s. 91.

[47] Ibidem, s. 92.

[48] Wielka Reforma Teatru jest oczywiście faktem historycznym. Zmieniła oblicze teatru. Jednak sztuki, które zrodziły się wraz z nią, częstokroć odeszły w zapomnienie. W ten sposób zapomniano o integralnej części Reformy.

Rozdział trzeci

Żywa kukła

Zagadnienie badania bohatera utworu literackiego interesuje badaczy od początku istnienia nauki o literaturze. Opracowano stałe kanony, pozwalające na wielostronny ogląd postaci, a więc na właściwą i pełną interpretację danego dzieła. W ciągu wieków wyróżniono wśród osób dramatu typy pasywne i aktywne, statyczne i dynamiczne, pierwszo- i drugoplanowe. Na początku XX wieku zaczęto rozróżniać osoby dramatu, posługując się kategoriami typ i charakter[1]. Jednakże wszystkie wymienione sposoby klasyfikacji bohatera, jak również metody jego badania wydają się niewystarczające do całościowej analizy, zgodnej z rozumieniem dramatu jako dzieła teatralnego, nie zaś jedynie tworu przeznaczonego do czytelniczego odbioru. Oczywiście, nie może to oznaczać zupełnej rezygnacji z warsztatu badawczego znanego z tradycji literackiej, gdyż on także może być pomocny w klasyfikacji postaci omawianych dramatów według kryteriów przyjętych w tym rozdziale. W naszych rozważaniach postać dramatu, czego nie akcentowały przywołane na wstępie metody jej badania, stanowi swoiście pojęty zapis roli, zadania dla aktora. Przyjęte w niniejszym studium rozumienie dramatu, rezygnujące z kanonów wytyczonych przez Arysotelesowską poetykę, wymaga akceptacji faktu wielotworzywości dzieła dramatycznego. Przypomnijmy, że jednym z podstawowych jego tworzyw jest żywy człowiek – aktor, który wcielając się w postać wymyśloną przez dramaturga, wypowiada słowa bohatera i przeżywa jego losy[2]. Tak więc każda z wykreowanych osób dramatu jest pewną rolą, zadaniem, którego rozwiązanie powinien znaleźć i reżyser, i aktor.

Wymieniając na pierwszym miejscu Reżysera, celowo posłużyliśmy się odwróconą kolejnością, sugerującą zachwianie dotychczasowej hierarchii ważności w teatrze. Grzegorz Sinko stwierdza, iż „podobnie jak całość *testo spettacolare,* postać sceniczna ma kilku autorów: dramaturga, inscenizatora, aktora, projektanta kostiumów, scenografa. Kolejność ich wymieniania i waga ich wkładu zale-

[1] Podział taki sugeruje Skwarczyńska i Sławińska w: I. Sławińska: *Odczytywanie dramatu.* Warszawa 1988, s. 22–25.

[2] S. Skwarczyńska: *Konsekwencje teatralnej koncepcji dramatu.* W: *Problemy teorii dramatu i teatru.* Red. J. Degler. Wrocław 1988, s. 139–147.

żą od obowiązującej w danym momencie poetyki teatru, a nie praw obiektywnych. [...] w teatrze Craiga obowiązuje kolejność reżyser, scenograf i na szarym końcu aktor jako nadmarioneta."[3]

Do czasów Wielkiej Reformy pierwsze miejsce zajmował aktor. W latach 1880-1916 jego miejsce zajął Reżyser-Inscenizator, pierwsza i najważniejsza osoba zreformowanego teatru. O jego statusie świadczyć mogą wypowiedzi teoretyków Reformy:

> Reżyser nie musi się bać podczas prób popaść w konflikt z aktorem czy nawet czynnie mu się przeciwstawić. Jego pozycja jest silna dlatego, że - w przeciwieństwie do aktora - to on właśnie wie (i powinien wiedzieć), czym ma być przyszłe widowisko. Jego obsesją jest całość przedstawienia - i w tym jest silniejszy od aktora.[4]

Zgodnie z postulatami Reformy wzrosła rola reżysera, a w niektórych teoriach, na przykład w koncepcji Appii[5], również autora tekstu dramatycznego; jednocześnie stracił na znaczeniu aktor. Tego typu przewartościowania hierarchii w teatrze pozostają w całkowitej zgodzie z teoriami trzech wielkich Reformatorów - Craiga, Appii i Fuchsa (w praktyce teatralnej znalazły one najpełniejsze odzwierciedlenie w pracach najwybitniejszego przedstawiciela rosyjskiej Reformy - Meyerholda, który na ich podstawie stworzył doktrynę zwaną biomechaniką). W teatrze sprzed Reformy aktor jako postać najważniejsza decydował o wszystkim: o swoim ustawieniu na scenie i ruchach scenicznych, o wyborze stroju (często wbrew sugestiom tekstu), mimice, gestyce i - co najbardziej z punktu widzenia odbioru danego dzieła niebezpieczne - o interpretacji danej roli. Jak twierdzi Krzysztof Cieślik, „do teatru chodziło się na »jego wysokość aktora«"[6]. System taki, biorąc pod uwagę repertuar reformatorskich teatrów, mógłby okazać się zgubny dla całości sztuki. Teatry-studia, teatry eksperymentalne czy nowatorskie (takie jak berlińska Freie Bühne czy moskiewski MChAT) gościły na swych deskach dzieła znacznie wyprzedzające możliwości sceny pudełkowej i dostosowanego do jej wymogów systemu gwiazdorskiego[7]. Samowola aktorska w innych teatrach tego okresu doprowadziła do powstania teatru gwiazd. Mając nieograniczoną władzę, aktorzy niejednokrotnie ingerowali nawet w wymowę znaczeniową utworu. Zjawisko to źle wpływało na same przedstawienia, powodowało deformację utworu i wizerunku postaci, w konsekwencji zaś doczekało się zjadliwej krytyki:

---

[3] G. Sinko: *Postać sceniczna i jej przemiany w teatrze XX wieku.* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1988, s. 8.

[4] W. Meyerhold: *Le Theatre theatral.* Paris 1963, s. 283.

[5] Szerzej na temat roli dramaturga w koncepcji Appii zob. J. Brach-Czaina: *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej.* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1975, s. 47-53.

[6] K. Cieślik, J. Smaga: *Kultura Rosji przełomu stuleci XIX i XX.* Warszawa 1991, s. 137.

[7] Por. K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie - idee - zdarzenia.* Wrocław-Warszawa-Kraków 1984, s. 138-144, 234-242.

Aby ocalić teatr trzeba go zniszczyć.
Trzeba by aktorzy i aktorki umarli na dżumę.
To oni uniemożliwiają sztukę.[8]

Wyrażony tu pogląd zainspirował późniejszą teorię nadmarionety[9]. Zakładała ona, że w teatrze przyszłości uda się całkowicie wyeliminować aktora (żywego człowieka) ze sceny, a na jego miejsce wprowadzić nieożywioną figurę. Chociaż nie doczekała się ona realizacji, a z jej utopijnego charakteru zdał sobie sprawę nawet jej twórca - Craig, wpłynęła na obiektywizację gry aktorskiej oraz na poddanie aktora wymiernemu naciskowi ze strony Inscenizatora-Reżysera. Zmianę statusu aktora postulował już wcześniej Stanisławski. Myślą przewodnią jego postulatów jest, w naszym rozumieniu, wyraźne przeprowadzenie linii podziału aktor - postać, a w konsekwencji zupełne podporządkowanie aktora wymogom roli. Jeszcze dalej na drodze do uczynienia z aktora jednego z wielu elementów - a nie jedynego i najważniejszego - tworzywa teatralnego posunęli się Wielcy Reformatorzy. Ich teorie bardziej zdegradowały rolę aktora.

Aktorstwo nie jest sztuką. Nie jest więc właściwe traktowanie aktora jako artysty. Albowiem przypadek to wróg artysty. Sztuka to właśnie przeciwieństwo pandemonium, które powstaje na skutek nagromadzenia mnóstwa przypadków. Sztukę osiąga się jedynie przez działanie celowe. Toteż jasne, że chcąc stworzyć jakieś dzieło sztuki, możemy posługiwać się tylko takimi materiałami, które są obliczalne. Człowiek takiego materiału nie stanowi.[10]

Konsekwencją takiego poglądu na rolę aktora były wysuwane wobec niego następujące żądania Reformatorów:
- poddać się wszelkim naciskom Inscenizatora;
- uświadomić sobie, że w dziele teatralnym jest się jedynie materiałem, tworzywem, nie zaś samodzielnym i obdarzonym własną wolą podmiotem;
- wyzbyć się wszelkich uczuć w stosunku do odtwarzanej postaci;
- zrezygnować z odwoływania się do własnych doświadczeń, zarówno życiowych, jak i teatralno-literackich.

To reżyser teatru Reformy na podstawie tekstu dzieła teatralnego (rolę tekstu dramatu w całości spektaklu akcentował Appia) tworzy swój wizerunek inscenizacji danego utworu (uwzględniając w nim również konstrukcję postaci scenicznej) i zgodnie z nim kieruje aktorem w taki sposób, by postać

[8] List E. Duse do E. G. Craiga. Cyt za: E. G. Craig: *O sztuce teatru.* Przeł M. Skibniewska. Warszawa 1985, s. 72.

[9] Szerzej na temat samej koncepcji nadmarionety zob: E. G. Craig: *Über die Künst des Theaters.* Übersetzt von M. Magnus. Berlin 1969.

[10] Zob. K. Stanisławski: *Praca aktora nad sobą.* Przeł. A. Męczyński. T. 1-2. Warszawa 1953-1954.

całkowicie go zdominowała. Tym samym jednym z podstawowych założeń Reformy staje się postulat stworzenia nowego typu aktora. W tym kontekście wypada przywołać zdanie samego Błoka dotyczące aktora: „[...] aktor został ukształtowany przez tradycję"[11]. Błok zatem również dostrzegał podstawową, zdaniem wielkich Prawodawców, wadę aktora - zbyt częste odwoływanie się w swojej grze do tradycyjnych schematów, do gotowych wzorców określonych typów postaci. Modele te, jak wykażemy później, nie były przydatne w interpretacji postaci dramaturgii przełomu wieków. Postacie te bowiem ze względu na nowatorstwo ich konstrukcji, nieszablonowość i łamanie zastanych konwencji wymagają aktora Reformy, akceptującego stawiane przed nim wymagania, odrzucającego tradycję teatralną i literacką. Założeniem przyświecającym nam w tym rozdziale jest przekonanie o pewnych korelacjach między konstrukcją postaci dramatycznej a głoszonymi przez Reformatorów wymogami dotyczącymi aktora. Można sądzić, że ich propozycja ujęcia aktora jako tworzywa spektaklu, pozbawionego możliwości swobodnej interpretacji roli, pozwala autorom dramatycznym na stworzenie takich osób dramatu, które nie tylko różnią się od zastanych wzorców, ale również w niektórych wypadkach łamią obowiązujące konwencje dotyczące danego typu postaci. Jak się wydaje, oparcie konstrukcji osób dramatu na zaprzeczeniu tradycyjnym schematom wymusza niejako rezygnację z doświadczeń teatralno-literackich - tego w odniesieniu do aktora żądali Reformatorzy. Rezygnacji tej, a co za tym idzie - wyrzeczenia się możliwości swobodnego kreowania roli, domagają się również postacie interesujących nas tu dramatów. W analizie zatem bohatera literackiego należy dążyć do wyeksponowania takich cech omawianych postaci, które aktor winien dostrzec. Czynnikiem porządkującym niniejszy rozdział będą nie tyle założenia teoretyczne (gdyż w tym wypadku sprowadzają się one do pracy reżysera z aktorem), ile praktyczne możliwości, jakie dla konstrukcji postaci dramatu stwarza nowe pojmowanie aktora. Dlatego tę część rozważań poświęcimy z jednej strony - odszukaniu w dramaturgii przełomu wieków postaci wymagających zagrania przez aktora Reformy, z drugiej zaś - sporządzeniu protokołu rozbieżności między postaciami interesujących nas dramatów a ich literackimi pierwowzorami, które uniemożliwiają właściwe zaistnienie danej postaci w teatrze tradycyjnym. Owe różnice między tradycyjnym wizerunkiem określonego typu bohatera (np. *femme fatale*) a jego obrazem w sztukach przełomu stuleci wykluczają, w naszym rozumieniu, korzystanie z doświadczeń tradycji, pośrednio więc skazują aktora na całkowite podporządkowanie się Reżyserowi, co odpowiada założeniom Reformy.

W większości rozpatrywanych utworów zauważamy współistnienie dwóch grup postaci, podobnie jak w układach przestrzennych. Wśród bohaterów moż-

[11] A. Błok: *O teatrze*. W: *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza*. Red. E. Udalska. Warszawa 1993, s. 286.

na więc wyróżnić zarówno postacie schematyczne, konwencjonalne (zbiór ich cech utrwalił się już w tradycji dramaturgicznej), jak i nowatorskie. W przeciwieństwie do bardziej czytelnego i mniej skomplikowanego podziału przestrzeni postacie, określone umownie jako nowatorskie, dzielą się na dwie odrębne podgrupy - bohaterów nowych (nie mających żadnych pierwowzorów w tradycji dramaturgicznej) i bohaterów pseudotradycyjnych (których pierwowzory uległy daleko idącej modyfikacji). Trzeba zaznaczyć, że w omawianej dramaturgii spotyka się również specyficzne próby urzeczywistnienia idei nadmarionety, związane bardziej, w naszym rozumieniu, z eksperymentowaniem barwą, światłem czy dźwiękiem niż ze świadomą i faktyczną jej realizacją. Sądzimy, że postacie owej dramaturgii, które można zaklasyfikować jako Craigowskie „nadmarionety", przekazują określone treści za pomocą kolorów, w jakich występują na scenie. Ze względu na klęskę samej teorii, jak również na większe, naszym zdaniem, znaczenie tworzyw, z jakich postacie te powstają, zaprezentuje je późniejszy rozdział poświęcony kształtowi scenicznemu przywoływanych dramatów.

Przedmiotem analizy w tej części studium staną się tylko postacie, których odtworzenie na scenie wymaga udziału **aktora Reformy - żywego człowieka** (nie zaś mającej go zastąpić kukły). Omówienie wszystkich postaci analizowanych sztuk rozszerzyłoby nadmiernie ramy naszych rozważań. Dlatego zajmiemy się jedynie analizą wybranych postaci, wśród których znajdują się bohaterowie wszystkich dramatów Aleksandra Błoka oraz niektóre postacie ze sztuk innych autorów, odpowiadające swoją konstrukcją założeniom Reformy.

Do owej grupy nowatorskich postaci należą: Nieznajoma i Faina (*Nieznajoma, Pieśń losu* Aleksandra Błoka), Helena (z *Trzech rozkwitów* Balmonta), Algista *(Zwycięstwo śmierci* Sołoguba) oraz nieco odmienna od wymienionych osób Wolność (*Legion* Wyspiańskiego). Pierwsze cztery bohaterki łączy wiele wspólnego - każda poszukuje miłości, choć w sobie tylko właściwy sposób. Szczególnie wyraźne podobieństwa występują pomiędzy Nieznajomą i Fainą. Postać Nieznajomej może nieco dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę istniejący w filozofii epoki jej wizerunek. Miała ona być spełnieniem oczekiwań Mistyków z *Budy jarmarcznej* [12] - nieziemską, bezcielesną, pozbawioną ludzkich ułomności Przepiękną Panią, Duszą Świata. Takiej istoty oczekiwali Mistycy siedzący przy stole, o niej mówili: „Blada Przyjaciółka". Dojrzeli ją w końcu w papierowej narzeczonej Pierrota - Kolombinie. Owa wyśniona przez Mistyków postać pojawiła się w bardziej konkretnych kształtach dopiero w trzecim dramacie lirycznym Aleksandra Błoka - *Nieznajomej.* Jednak, jak należy sądzić, i ona nie spełniłaby nadziei Mistyków. Jako przybywająca z zaświatów, przywołana na ziemię mocą marzenia Poety, nie powinna zachowywać się jak zwyczajna kobieta. Tymczasem (jak gdyby

[12] Zob. S. Pollak: *Błok dramaturg.* W: A. Błok: *Utwory dramatyczne.* Przeł. S. Pollak, J. Zagórski. Wrocław-Kraków 1985, s. 220-227.

wbrew panującemu o niej wyobrażeniu) pragnienia i marzenia Nieznajomej są ludzkie, nawet przyziemne, nie takie, jakich spodziewał się śniący o niej Poeta-Błękitny. Nieznajomą najlepiej charakteryzują słowa: „Gwiazda dziewicza, upadłszy, ziemskich pożąda słów."

W podtekście niezwykłego dialogu Nieznajomej z Błękitnym przebija jednak, jak gdyby na przekór wyobrażeniom o nieziemskiej istocie, pragnienie poznania ziemskiej namiętności. Błękitny marzy o wzniosłej, nadziemskiej i bezcielesnej miłości, opartej na poetyckim natchnieniu, uczuciu delikatnym i subtelnym. Nieznajoma zaś pragnie żarliwej miłości cielesnej. Daje temu wyraz, stawiając Błękitnemu pytania:

Nieznajoma: Czy pragniesz wziąć mnie w objęcia?
Błękitny: Ja dotknąć ciebie nie śmiem.
Nieznajoma: Możesz dotknąć mych ust. [...]
Czy znasz ty namiętność?
(s. 81)

W świetle wypowiedzianych przez nią pragnień zrozumiała wydaje się decyzja o pójściu z Panem, który na jej pytanie: „Czy chciałbyś mnie pokochać?", odpowiada: „O tak. I to wcale chętnie". I choć nie wie ona, czym jest ten rodzaj miłości, jaki chce jej ofiarować Pan, wybiera go może dlatego, by wreszcie zakosztować ziemskiego uczucia. Ostatecznym świadectwem zmiany osobowości Nieznajomej staje się przybranie w ostatnich scenach sztuki ziemskiego imienia – Maria, odarcie się z otaczającego ją na początku nimbu tajemniczości i poetyckości. Świadczą o tym również jej słowa:

Nieznajoma: I warg dotykając moich,
Będziesz mnie pieścił czule?
Pan: Chodźmy więc moja ślicznotko [...]
Jak masz na imię?
Nieznajoma: [...] Lecz tu na błękitnej ziemi
Wybrałam imię Maria.
(s. 83)

Bohaterka sztuki Bloka samodzielnie podejmuje decyzję – chce zakosztować ziemskich uczuć, których wcześniej nie znała, bo otaczał ją mistyczny zachwyt wierzących w jej istnienie poetów. Marzenie o nieziemskiej miłości Błękitnego zostaje skonfrontowane z rzeczywistością nie tylko zwyczajną, ale też wulgarną.

Błokowska Nieznajoma stanowi swoistą odpowiedź na wykreowany w filozofii Sołowiowa wizerunek mistycznej istoty, nazywanej Wieczną Przyjaciółką. Istota ta przez filozofa symbolistę uważana za wcielenie mądrości Bożej została *ex definitione* oderwana od wszelkich wpływów i zdarzeń realnej rzeczywistości. Błok odrzuca jednak tak rozumiany jej obraz. Jego liryka i analizowany

tu dramat świadczą o odejściu od teorii Sołowiowa, ukazując antynomie pomiędzy proponowaną przezeń miłością mistyczną i miłością ziemską, która zdominowała naturę ludzką. Przedstawienie Nieznajomej jako postaci pragnącej zaznania ziemskiej miłości uwypukla przewagę świata zmysłów, należącego do realnej rzeczywistości, nad światem idei. Ale nie tylko. Staje się ono czymś więcej - ostrzeżeniem, jak sądzimy, przed pogrążeniem się w świecie cudownych rojeń, z którego po większym lub mniejszym rozczarowaniu trzeba wrócić do szarej codzienności.

Przemiana Nieznajomej w Marię, czyli swoiste zwycięstwo rzeczywistości realnej nad marzeniami, upoważnia do mniemania, że kontynuacją omawianej postaci jest główna bohaterka kolejnej sztuki Błoka - *Pieśni losu* - Faina, pozbawiona uczuć kobieta, przedstawiona z biczem w dłoni i wijącymi się żmijami zamiast włosów. Ta jak najbardziej realna istota nie ma tajemniczości i delikatności Nieznajomej.

Zauważmy na marginesie, że „pierwowzór" tej właśnie bohaterki odnajdziemy również w liryce Błoka, a także w jego życiu prywatnym. Powstające w okresie od 1906 do 1908 roku wiersze odzwierciedlają wyraźnie miłość poety do aktorki - Natalii Włochowej. W napisanym w styczniu 1907 roku dedykowanym jej wierszu odnajdujemy postać niezwykle do Fainy podobną:

> Я в дольный мир вышла, как в ложу.
> Театр взолнованный погас.
> И я одна лишь мрак тревожу
> Живым огнем крылатых глаз.
> Они поют из темной ложи:
> „Найди. Люби. Возьми. Умчи"
> И все, кто властен и ничтожен,
> Опустят предо мной мечи.
>
> (s. 265)

Już pierwszy kontakt z tą postacią przekonuje, że jest ona kimś innym niż Piękna Pani, jest wszak bardziej zmysłowa i pewna siły swojej demonicznej urody. Należy już do świata zmysłów, wszystko, co mogłoby łączyć ją z ideałem Wiecznej Przyjaciółki, zostało zapomniane. Żyje przecież w zupełnie innym świecie - w futurystycznym mieście, przerażającym i porażającym świecie stworzonym przez ludzi.

Bohaterka *Pieśni losu* - Faina, *femme fatale* Hermana - nie potrafi kochać, nawet nie stara się zrozumieć prawdziwej miłości, od Hermana żąda jedynie tego, co rozumie i czuje, namiętności, spełnienia swoich trywialnych (by nie rzec - zwierzęcych) pragnień, chce czynów, a nie pełnych poezji pięknych słów, których nie zrozumie:

> **Faina**: Za to, że czekałam i nie doczekałam się.
> Za to, że byłeś człowiekiem, póki miałeś twarz

we krwi – Boże! Boże! Stań się człowiekiem
Biję cię za słowa! Powiedziałeś za dużo pięknych słów!
Ale czy znasz ty cokolwiek oprócz słów!
(s. 145)

Wypowiedź ta świadczyć może zarazem i o tym, że Faina to kolejne wcielenie Nieznajomej, która przybrawszy imię Mary, przeistoczyła się, wybierając ziemskie uczucia i cielesne spełnienie. Jak się bowiem wydaje, Nieznajoma pragnęła ziemskiej namiętności. Faina zaś – „kobieta w czarnej sukni, która ją okrywa jak wężowa łuska" – to demoniczne, przerażające rozwinięcie i dopełnienie symbolu Przepięknej Pani, odartego z piękna, delikatności i poezji. Faina nie jest czułą i wiotką istotą, nadziemskim zjawiskiem, ale *femme fatale,* kobietą pragnącą jedynie namiętności, zdolną do zadawania cierpień psychicznych i fizycznego bólu (ma w ręku bicz, którym bije po twarzy Hermana), znużoną i znudzoną dźwiękiem pięknych, lecz nic dla niej nie znaczących słów. Dodać należy, że taki obraz Fainy kreują już pierwsze sceny sztuki. Już bowiem na początku pojawia się dotyczące jej określenie: „osoba wątpliwej reputacji". Zaraz potem przedstawi się sama słowami śpiewanego kupletu:

Gdy w oczach twych zatopię wzrok
Zwężę źrenice, w których mrok,
I ścisnę twoją dłoń,
Strzeż się! Bo jestem żmija zła!
Upojna chwila krótko trwa,
Daremnie za mną goń!
Z kim innym będę nocy tej! [...]
Kto stary czy kto w kwiecie lat,
Bylebyś monet więcej kładł,
Przybywaj na kuszący zew!
(s. 117)

Całkowicie świadoma swej władzy nad mężczyznami potrafi nimi kierować. Przytoczony fragment, występujący w omawianym utworze pod tytułem *Pieśń losu,* to w istocie powtórzenie wcześniejszego (1907) wiersza opatrzonego w zbiorach liryki Błoka tytułem *Pieśń Fainy.* Analizowany fragment dramatu opisuje więc najbardziej charakterystyczne cechy bohaterki. Faina bez zażenowania mówi o swoich pragnieniach i namiętnościach. Nie pozostało w niej nic z subtelnego wizerunku, jaki utworzyli symboliści spod znaku Sołowiowa. Ma za to pewne cechy wspólne z Czechowowską Ariadną, bohaterką opowiadania pod tym samym tytułem, która potrafiła korzystać z życia i wyzyskać wszystkich. Zarówno bowiem dla Ariadny, jak i dla Fainy nadrzędnym i jedynym prawem była ich wola, przejawiająca się w ekscentrycznym zachowaniu i zaspokajaniu coraz to nowych zachcianek. Obie nigdy nie okazały nikomu miłości, równocześnie wiele żądając od zakochanych w nich mężczyzn.

Droga, jaką przebyła Błokowska Nieznajoma, oddaliła ją od funkcjonującego w filozofii epoki obrazu[13]. W dramatach *Nieznajoma* i *Pieśń losu* „wykreowano" różne postacie. Impulsem do ich powstania stało się oczekiwanie na przyjście Duszy Świata, jednak ich późniejsza obecność w utworze nie spełnia wymogów Mistyków. Już pierwsza ze stworzonych przez Błoka postaci – Nieznajoma – odbiega od takiego wizerunku. Wbrew pragnieniom, jakie przypisywali jej symboliści, Nieznajoma Błoka chce zakosztować ziemskiego życia we wszystkich jego przejawach. Świadomie wybiera ziemską, nieznaną jej zmysłową miłość, którą odrzucał Sołowiow w swych rozważaniach dotyczących Wiecznej Przyjaciółki. Owo zwrócenie się ku zmysłowości i cielesności, ku dionizyjskiej afirmacji życia jeszcze bardziej uwidoczniło się w konstrukcji Fainy. W ten sposób udało się Błokowi zwrócić uwagę na dualistyczną naturę człowieka, na jego istnienie w dwóch sferach, nieustannie się przeplatających. W Fainie odnaleźć można wpływy dekadenckie, przejawiające się w fascynacji ciałem i zmysłami. I chociaż we wcześniejszej literaturze spotykano już bohaterki nawet „wątpliwej reputacji", to żadna z nich nie ośmielała się mówić wprost o swoich pragnieniach i namiętnościach. Dlatego też, jak należy domniemywać, scenicznej interpretacji tych ról powinni dokonać aktorzy Reformy, zdolni do rezygnacji z doświadczeń życiowych i teatralno-literackich, którzy, na co zwrócił uwagę Meyerhold, mówili:

> [...] chcemy też myśleć grając. Chcemy wiedzieć, dlaczego gramy, co gramy i kogo swą grą pouczamy czy biczujemy. Dlatego też **chcemy i musimy znać, chcemy i musimy wyjaśnić** psychologiczny sens sztuki [...] słowem, tylko wówczas aktorzy będą świadomymi wyrazicielami idei autora i tylko wówczas świadomie odniesie się do sztuki również publiczność.[14]

Należy uświadomić sobie i zrozumieć w pełni odejście zarówno Nieznajomej, jak i Fainy od mistycznego symbolizmu. Utwory, w których bohaterki te występują, najwyraźniej odzwierciedlają stopniową rezygnację Błoka z filozofii symbolizmu, ukazują degradację wizerunku Przepięknej Pani (obecnej jeszcze w wierszach okresu młodzieńczego) i jej nieubłagane przekształcanie się w Fainę. Świadomego ukazania takich przeobrażeń wymagają oczywiście obie bohaterki. Można wątpić, czy udałoby się to aktorowi tradycyjnemu, zbytnio skupionemu na wyeksponowaniu własnego ja, by dostrzec i zrozumieć wszelkie subtelności związane z odgrywaną postacią. Tym bardziej że przykładowo Faina nie jest typową *femme fatale*. Różni ją od stereotypu takiej postaci wulgarność oraz wynikająca z jej zmysłowego uroku świadomość władzy nad mężczyznami.

---

[13] A. Walicki: *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu*. Warszawa 1973, s. 539–590.

[14] Jest to fragment listu Meyerholda do Niemirowicza-Danczenki z 17 stycznia 1899 roku, zamieszczony w: *Korespondencja z Meyerholdem*. Przeł. E. Melecki. Warszawa 1988, s. 36, podkreślenie – J. G.

Inaczej niż w twórczości Błoka ewoluuje postać z *Trzech rozkwitów* Balmonta. Cała sztuka składa się z oddzielnych obrazów, połączonych osobą głównej bohaterki - Heleny, poszukującej szczęścia, miłości i życiowego spełnienia. Obrazy te stanowią szczególny zapis etapów rozwoju wewnętrznego bohaterki, od bezwzględnej „zimnej" postaci ku pogrążonej w mistycznej ekstazie czującej kobiety. Poszukiwania Heleny nie kończą się pomyślnie w potocznym rozumieniu tego słowa. Jej zachowanie - kobiety świadomej swojej władzy nad zakochanymi w niej mężczyznami, podobnej do Ariadny i Fainy - doprowadza do śmierci zakochanych w niej młodzieńców, którzy spełniając jej zachcianki, giną. Ona sama kieruje się specyficznym mottem: „Nie znam niczego, co jest wieczne / Podoba mi się jedynie to, co ulega przemianie." I miłość, jej zdaniem, nie może być wieczna. Jednak przytoczony cytat wydaje się też świadczyć o jej ciągłych poszukiwaniach, dążeniu do spełnienia marzeń. W ostatniej scenie Helena decyduje się - prawdopodobnie w przeświadczeniu, że miłość potrafi zwyciężyć nawet śmierć - umrzeć wraz z ukochanym. Narzuca się więc myśl, że Helena nie tylko zaczyna wierzyć w istnienie czegoś, co nie przemija, ale również staje się wyznawczynią zasady, iż prawdziwa miłość dla swego spełnienia potrzebuje innego, niż realny, świata. Można by na pierwszy rzut oka, biorąc pod uwagę jedynie datę powstania sztuki, uznać Helenę za typ pośredni, przejściowy pomiędzy Nieznajomą i Fainą. Analizując tę postać, nie należy poprzestać na tym powierzchownym stwierdzeniu. Helena bowiem łączy w sobie cechy obydwu przywoływanych bohaterek. Jej osobowość ujawnia się stopniowo, jak gdyby przechodziła kolejne metamorfozy. Nie jest to jednak przemiana do końca pozytywna, ponieważ zachowanie Heleny, jej poszukiwania i żądania doprowadzają do śmierci dwóch bohaterów (Młodzieńca i Kochającego), a w konsekwencji do śmierci samej bohaterki i zakochanego w niej Poety. Ta trzecia, ostatnia śmierć najmniej przeraża, gdyż może zostać wybaczona. Prowadzi zakochanych bohaterów, zgodnie z ich wiarą, do krainy wiecznej i prawdziwej szczęśliwości. Staje się drogą do wybawienia, zatracenia się w miłości pozbawionej ziemskich namiętności, pożądań i cielesności. Śmierć wyznacza kres ewolucji Heleny, która z pozbawionej uczuć kobiety przeobraża się w wysublimowane zjawisko, istotę niezwykłą, zdolną do miłości i w miłość wierzącą, czyli, jak można sądzić, w poetycką kreację Sołowiowskiej Wiecznej Przyjaciółki. Dla Poety i dla Heleny wspólna śmierć jest końcem drogi, przejściem do lepszego świata, gdzie spełni się ich czysta miłość:

> **Helena**: Me ciało chłodnieje. Gasnę w tobie.
> O świetlisty. Kocham Cię.
> **Poeta**: Niebieskie kwiaty kwitną. Jesteśmy razem.
> Jesteś wszystkim. Kocham Cię.[15]

---

[15] К. Бальмонт: *Три расцвета.* Санкт-Петербург 1907, s. 7. Wszystkie zawarte w niniejszym studium cytaty pochodzą z tego wydania, strony zostały podane w tekście, w nawiasach.

Potwierdza się więc pośrednio istnienie świata innego niż ten rzeczywisty, świata, w którym możliwe jest metafizyczne spełnienie, odnalezienie i dopełnienie się dusz. Szczęście Heleny zostaje jednak drogo okupione. Na końcu drugiego i pierwszego aktu ta wrażliwa i zdolna do miłości kobieta „zabija" (doprowadzając do śmierci w imię miłości) dwóch zakochanych w niej bohaterów:

> **Kochający**: Kocham Cię. Pragnę Cię!
> **Helena** (wstając szybko): Precz!
> **Kochający**: [...] Zabiję Cię!
> **Helena**: Czekam.
> **Kochający** (uderza i pada): Kocham Cię!
> **Helena**: I to ma być miłość.

W tym wypadku usprawiedliwieniem postępowania Heleny, jej całkowitej obojętności, doprowadzającej Kochającego do śmierci, może być zmysłowość i porywczość uczucia, które poraziło kruchą i czystą Helenę, stopniowo zatracającą cechy demoniczne. Wysłanie Młodzieńca z pierwszego aktu na pewną śmierć utwierdza w przekonaniu, że w Helenie na początku sztuki drzemią złe skłonności. Świadoma swej władzy nad mężczyzną (tak jak Faina), nie waha się dla kaprysu narazić go na niebezpieczeństwo.

Popycha kochającego ją człowieka na śmierć, zdając sobie sprawę z tego, czym skończyć się może taka próba miłości. Przypomina w tym konkretnym fragmencie bohaterkę ballady Schillera *Rękawiczka*. Jednak podobieństwo Heleny do damy Schillera kończy się w momencie poddania miłości mężczyzny próbie bezsensownej i niebezpiecznej. U Schillera bowiem rycerz rzucający owej damie rękawiczkę w twarz zachowuje swą godność. Helena zaś bez skrupułów skazuje bezgranicznie uległego jej Młodzieńca na śmierć, a oddane w imię miłości do niej życie napełnia bohaterkę nową, niezrozumiałą siłą. Tak jak dama z ballady postępuje Helena na początku sztuki, później zmienia się, i to właśnie ona potrafi ofiarować życie w imię miłości. Postać ta łączy zatem dwie skrajności. Z jednej strony charakteryzują ją siły ciemne i złe, jest *femme fatale* – wie przecież o swej mocy i władzy; z drugiej zaś stopniowo zbliżając się do wizerunku Przepięknej Pani, staje się kruchą istotą, która umiera, wiedząc, że tylko wyzwolenie z krępującej cielesności może doprowadzić do spełnienia nadziemskiej miłości. Ewolucja tej postaci przebiega więc inaczej niż w wypadku bohaterek utworów Błoka. W dziele Balmonta kierunek rozwoju wyznacza przemiana Fainy z *Pieśni losu* (Helena w pierwszych dwóch częściach sztuki) w Nieznajomą z drugiego widzenia (Helena w finale utworu). To zatem próba ponownego zbudowania wizerunku Przepięknej Pani, powrót do symbolistycznych idei. Osoba Heleny miała zapewne utwierdzać w przekonaniu, że nadziemska miłość jest możliwa. Bohaterka Balmonta stanowi wyzwanie dla aktora, gdyż diametralnie zmienia się jej charakter. Konstruowanie wizerunku scenicznego Heleny, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Nieznajomej i Fainy, utrudnia jeszcze

jeden czynnik - czas powstania omawianych trzech utworów. Z jednej strony bowiem na aktora oddziaływają idee symbolizmu z wysublimowanym wizerunkiem Przepięknej Pani (której ani Nieznajoma, ani tym bardziej Faina nie przypominają). Z drugiej zaś strony aktor jest ukształtowany w dużej mierze przez tradycję, jak zauważył sam Błok, i mógłby stale odwoływać się do arsenału doświadczeń teatralnych, które w odniesienu do Fainy czy też Nieznajomej spłaszczyłyby ich niezwykle skomplikowany obraz. Jak staraliśmy się dowieść w rozważaniach dotyczących postaci nowatorskich, ewentualność zwrócenia się ku historii teatru należy wykluczyć, gdyż bohaterowie dramatów przełomu wieków w tradycji teatralnej (a często i literackiej) nie istnieli. To właśnie przesądza o konieczności ich zagrania przez aktora Reformy. W wypadku Heleny decyduje o tym odwrócona ewolucja, Nieznajomej zaś i Fainy - odejście od panującej na przełomie wieków filozofii symbolizmu. Wymienione bohaterki tylko pozornie przypominają modele funkcjonujące w tradycji literackiej, tak chętnie traktowane przez aktora tradycyjnego jako wyznaczniki roli. Jak staraliśmy się dowieść, w rzeczywistości postacie te zaprzeczają przyjętym konwencjom, w tym określonym przypadku - filozofii Sołowiowa. Dlatego też jedynym czynnikiem pomocnym w ich transpozycji w role teatralne jest tekst dramatu, z którym, jak chciał tego Appia, winien dokładnie zapoznać się Inscenizator i nie bagatelizować żadnego jego szczegółu.

Odrzucenie obowiązujących wyobrażeń, negacja pewnych wizerunków oraz odejście od utrwalonych w świadomości ludzkiej i funkcjonujących w niej na prawach aksjomatu i archetypu schematów stało się prawidłowością w konstruowaniu postaci dramaturgii przełomu wieków. Ciekawy tego przykład stanowi dramat *Legion* Stanisława Wyspiańskiego, o którym w tym kontekście wypada wspomnieć. Akcja tej sztuki została przeniesiona do przeszłości, jej miejscem stało się Koloseum, gdzie w ciszy nocy postacie znane z historii - Brutus, Krasicki, Cezar i Mickiewicz - prowadzą dialog. Dramat, zbudowany z luźnych scen, pozbawionych związków przyczynowo-skutkowych, przedstawia historię utworzonego w Rzymie przez Mickiewicza Legionu, od jego początków aż do symbolicznego wymarszu z Rzymu. W niniejszej części naszej rozprawy skoncentrujemy się tylko na jednym z elementów tego dramatu - na postaci Wolności. Wolność jako działająca osoba dramatu nie pojawiała się wcześniej na kartach tradycyjnych utworów scenicznych. Obecna w nich była jako idea, jak na przykład w dramatach polskiego romantyzmu. Wolność stawała się pragnieniem, celem bohaterów dzieł dramatycznych, nie personifikowano jej. Wolność Wyspiańskiego to postać dramatu, której atrybuty, jak się wydaje, znacznie odbiegają od wszystkiego, co przywykło się uważać za cechy z nią związane. Formalnym wyznacznikiem owego odejścia (i pierwszym jego świadectwem) jest zmiana rodzaju gramatycznego. Słowo „Wolność" przynależy do rodzaju żeńskiego we wszystkich podstawowych grupach językowych: słowiańskiej - „wolność", „свобода", romańskiej - „la liberté", i germańskiej - „die Freiheit", co automa-

tycznie determinuje wyobrażenia personifikujące owo pojęcie. W utworze Wyspiańskiego Wolność, mówiąc o sobie, używa form gramatycznych charakterystycznych dla rodzaju męskiego:

Wolność: O ręce, o ręce swobodo!
Ileż mąk **musiałem** znieść.
Wolność: Ja PAN, ja Pan panuję
Wszystko poza mną gruz![16]

Podstawowy, archetypiczny wręcz wizerunek wolności został w ten sposób unicestwiony. Wyspiański nie tylko wprowadził do utworu dramatycznego Wolność jako jedną z osób dramatu, ale - co ważniejsze - obdarzył tę postać zupełnie innymi niż powszechnie przyjęte cechami. Wolność z *Legionu* to siła destrukcyjna, demoniczna, straszna, nie przynosi ulgi i nie spełnia oczekiwań zazwyczaj z nią związanych. Jest raczej symbolem zagłady niż spełnieniem dążeń narodów znajdujących się w niewoli, jest unicestwieniem, a nie oswobodzeniem:

Wolność: W proch, w proch pałace, posągi!
Tu ma być dla mnie błoń.
Dla mych rumaków błoń,
Hej ha, hej ha na koń,
Na triumfalny wóz.
Pałace, świątynie w gruz!
(s. 243)

Skutki rządów Wolności okazują się nie mniej straszne niż konsekwencje wojny i niewoli. Można oczywiście przyjąć, że zniszczenie, o którym mówi Wolność, dotyczy jedynie symboli niewoli. Jednak, mimo wszystko, pozostaje ona siłą destrukcyjną, nawet jeśli owa destrukcja ma być zaczątkiem nowego ładu. Można bowiem postawić pytanie: Czy opłaca się burzyć, by na ruinach budować nowe, czy lepiej próbować reformować to, co zastane? A może zachłyśnięcie się wolnością doprowadzi w konsekwencji do odrzucenia wszelkich świętości, unicestwienia ideałów („pałace, świątynie w gruz"). Stworzenie postaci niszczącej wszystko, co pozytywne w pojęciu wolności, do której dążenie było przez wiele lat powinnością każdego Polaka, zakrawało na świętokradztwo. Złamanie konwencji wzbogaca jednak utwór, który dzięki temu zyskuje charakter przepowiedni-ostrzeżenia. Jak Błok w swoich utworach pouczał, by w marzeniach o miłości nie zatracić poczucia rzeczywistości, tak Wyspiański ostrzega przed dążeniem do wolności za wszelką cenę, przed szarżowaniem i zbytkiem niebezpiecznych emocji.

---

[16] S. Wyspiański: *Legion.* W i d e m: *Utwory dramatyczne.* T. 3. Warszawa 1925, s. 242, podkreślenie - J. G. Dalej cytuję z tego wydania, strony podaję w tekście.

Z punktu widzenia niniejszych rozważań złamanie konwencji ma jeszcze jedno znaczenie. W procesie odbioru czytelniczego i wnikliwej analizy należy dostrzec wszystkie odstępstwa od obowiązujących wyobrażeń w konstrukcji bohatera, które koniecznie trzeba uwzględnić w grze aktorskiej. Odegranie omówionych postaci na scenie wymaga odejścia od panujących teorii. Zadanie takie w większości wypadków przerasta nie tylko możliwości tradycyjnego aktora, ukształtowanego przez konwencje i schematy, ale i tradycyjnego teatru, gdzie niepodzielnie panował. Można przypuszczać, że aktor-gwiazda, przyzwyczajony do samodzielności i całkowitej swobody, najprawdopodobniej zepsułby ową rolę, starając się w dobrej wierze obdarzyć Wolność cechami pozytywnymi. Wychowany w narodowo-powstańczej tradycji, wykreowałby omawianą postać na niedościgniony i wymarzony ideał, zapominając o skutkach jej rządów.

Wspomniane już dwie postacie z dramaturgii Błoka – Nieznajoma i Faina, chociaż różnią się między sobą – są, naszym zdaniem, zaprzeczeniem funkcjonującego na początku XX wieku wizerunku nieziemskiej istoty, przybywającej z innego, metafizycznego świata. Obydwie bohaterki cechuje, co prawda w różnym stopniu, dążenie do osiągnięcia ziemskiego spełnienia, doświadczenia wszystkich namiętności. Nieznajoma, przybrawszy imię Mary, poszukuje ludzkich uczuć, Faina zaś zna je i wie, jaka tkwi w nich siła. Pomiędzy postacią literacką a jej funkcjonującym w powszechnej świadomości wyobrażeniem występuje zatem znaczna rozbieżność. Transpozycja bohaterek Błoka w role musi więc opierać się na wyznacznikach tekstu. Innymi słowy to postać literacka musi kreować rolę, nie zaś, jak miało to miejsce w teatrze tradycyjnym, aktor. Postacie te powinien więc zagrać aktor Reformy – świadomy, że stanowi jedno z wielu tworzyw *testo spettacolare* i wymaga się od niego całkowitego podporządkowania się roli:

> Stanisławski [...] zilustrował to gestami. „I to jest rola – powiedział, kładąc coś niewidzialnego na swojej otwartej prawej dłoni. – A to aktor – położył na pierwszej niewidzialnej rzeczy drugą. – Bach! Bach! Bach! Niemal krzyknął, waląc lewą pięścią w prawą dłoń: przemocą wbijał aktora w formę roli.[17]

Następuje całkowite odwrócenie proporcji: postać tworzy aktora, a nie, jak w teatrze tradycyjnym, aktor rolę. Owo z pozoru nic nie znaczące przesunięcie akcentu, z czym zgadzali się wszyscy Wielcy Reformatorzy[18], a także, co stanowi swego rodzaju ewenement, cytowany Stanisławski, jest kluczem ułatwiającym zrozumienie nowatorstwa proponowanych przez nich rozwiązań. Jeżeli bowiem zakładamy, że postać literacka funkcjonuje jako wzorzec wyznaczający

[17] K. Braun: *Wielka Reforma...*, s. 90.

[18] O postulatach Reformatorów zob. ibidem oraz J. Brach-Czaina: *Na drogach dwudziestowiecznej myśli teatralnej*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1975.

zadanie dla aktora, należy całą wiedzę o tej postaci czerpać z tekstu utworu, w którym występuje. Dramaty powstałe na przełomie XIX i XX wieku należy uznać za podstawę przedstawienia scenicznego. Zawierają pełną charakterystykę postaci rozumianej jako metatekst funkcjonujący wewnątrz tekstu właściwego. Aby jednak przeobrażenie postaci literackiej w postać sceniczną dało zadowalające rezultaty, trzeba zmusić aktora do odrzucenia własnego Ja i przyjęcia JA postaci.

Całkowitego podporządkowania się wskazówkom zawartym w tekście wymaga również postać Algisty. Bohaterka utworu Sołoguba jest kimś pośrednim pomiędzy postacią całkowicie negatywną a pozytywną. W zależności od akcentu położonego w procesie zarówno scenicznej, jak i czytelniczej interpretacji ta osoba dramatu może nabierać rozmaitych odcieni. Bez względu jednak na sposób oceny, jedno w tej postaci stanowi pewnik. Dotychczas nie spotykano w żadnym z tradycyjnych utworów zmarłej bohaterki (ale nie ducha, znanego już od czasów *Hamleta* Szekspira), wskrzeszonej siłą magii, by mogła zabrać ze sobą do krainy umarłych wybrane osoby. Mogłoby to klasyfikować Algistę jako postać negatywną, sprawczynię nieszczęścia dla osób z królewskiego otoczenia. Coś jednak przeciwstawia się takiej ocenie. Przecież Algista uczciwie zdobyła miłość swojego małżonka, a z zaświatów wróciła tylko po to, by się z nim ponownie połączyć. Emanuje z niej siła miłości, wiara w jej trwanie, nawet wtedy gdy doczesne życie zakończy śmierć:

> **Algista**: Kiedy mnie kochałeś, kiedy mnie pieściłeś, kiedy szeptałeś mi miłe słowa, czym były dla nas blaski twojej korony i twoja najwyższa władza? Nie napoiłam cię wszystkimi słodyczami miłości? Nie powiększałam każdej twojej radości swoją radością? Nie roztapiałam każdej twojej rozpaczy w swoich łzach [...]? I nie mówiłeś mi, że słowa moje padają jak złoto na strumienie popiołu twoich wielmożów?
> **Król**: Byłaś przepiękna i mądra, **kochałem cię.** Ale to co minęło, nie wróci. Odejdź.
>
> (s. 27)

Algista nie pragnie zadośćuczynienia ani zemsty na królewskiej małżonce – Bercie – która spowodowała śmierć jej oraz jej syna, przekonawszy Króla do wydania wyroku. Wróciła z krainy umarłych, by połączyć się z ukochanym, wierząc, że i on nie może bez niej znaleźć spokoju. Swą siłę wykorzystuje tylko i wyłącznie dlatego, iż usłyszała słowo „odejdź" z ust, które wcześniej przyznały się do miłości. Król nie zaprzeczył, że kochał Algistę, chociaż mógł nie tylko wyprzeć się miłości do niej, ale przedstawić siebie jako nieświadomą niczego ofiarę, podstępnie omotaną złymi mocami. Algista w takiej interpretacji ewokuje rozpowszechniony pogląd, że prawdziwa miłość może znaleźć swoje spełnienie również po śmierci i tylko w innym świecie trwać będzie wiecznie. Podobne przekonanie, przypomnijmy, żywili bohaterowie *Trzech poranków* Balmonta, którzy zde-

cydowali się zakończyć swoje doczesne życie i połączyć się „tam", w duchowym świecie, gdzie odnajdą prawdziwe szczęście. To Helena, bohaterka sztuki Balmonta, przekonana o istnieniu mistycznej krainy, gdzie możliwa jest pełnia szczęścia, decyduje się umrzeć wraz z ukochanym. Do takiego miejsca chce też zaprowadzić Króla Algista, przybywa więc nie po to, by się zemścić czy ukarać, ale by być szczęśliwą.

Odegranie omówionych postaci na pewno nie jest łatwe. Najmniejsze odstępstwo od zawartego w tekście obrazu przekreśli wymowę tych postaci. Przypomnijmy, że w koncepcji Appii czynnikiem inicjującym spektakl jest dramat. To on wyznacza podstawowe kierunki rozwoju przedstawienia. Należy rozumieć, że podobną rolę odgrywa on również w odniesieniu do postaci. Odchodzenie od zawartego w tekście wizerunku postaci było zjawiskiem wręcz nagminnym w okresie poprzedzającym Reformę. Wzbudziło to największy i najbardziej zdecydowany sprzeciw twórców Wielkiej Reformy Teatru. Wydaje się, że aktor teatru tradycyjnego „tworzył postać" na scenie według własnej koncepcji, swobodnie korzystając z funkcjonujących stereotypów i własnego (częstokroć zgubnego dla całości przedstawienia) doświadczenia. Tymczasem oparcie się na doświadczeniu czy usiłowanie podporządkowania postaci literackiej konwencji teatralnej okazuje się fatalne dla spektaklu. Faina, na przykład, ma fascynować, ale i przerażać swoją zmysłowością. W jej wizerunku, pozbawionym zagadkowości *femme fatale*, dominuje demoniczność, a nawet wulgarność. Próba upodobnienia jej do Przepięknej Pani (w celu zachowania zgodności z koncepcjami filozoficznymi epoki), zniweczyłaby sensy naddane utworu. Takie same uwagi dotyczą interpretacji roli Nieznajomej. Jakiekolwiek starania, nawet podjęte w dobrej wierze, dopasowania jej do stworzonego w filozofii Sołowiowa wizerunku Wiecznej Przyjaciółki, przekreślają wymowę tej postaci, odzierając ją z ziemskich pragnień, wyrażanych w dialogu z Błękitnym i akcentowanych w rozmowie z Panem. Można sądzić, że przedstawienie takich właśnie – odmiennych od powszechnie funkcjonujących – obrazów Duszy Świata z jednej strony zwraca uwagę na niebezpieczeństwa zbytniego pogrążania się w marzeniach, bez ich konfrontacji z realną rzeczywistością (*Nieznajoma*), oraz lekceważenia ludzkiej natury – zmysłowości. Z drugiej zaś strony może wyszydzać owo marzycielstwo, co uczynił Błok w *Budzie jarmarcznej*, kreśląc postacie Mistyków, lub przestrzegać przed bezmyślnym uleganiem fascynacji czymś nowym i przed rezygnacją z tego, co sprawdzone, chociaż stare (*Pieśń losu*). Każda próba dostosowania wykreowanej przez Wyspiańskiego wizji Wolności do panujących o niej wyobrażeń niszczy wymowę postaci obdarzonej w utworze demoniczną mocą. Aktorzy zaś tradycyjni byli:

> Egocentryczni, próżni, nieznośni, zakochani w sobie a nie w teatrze, niepokorni, nie poddający się żądaniom reżysera, nie uwzględniający innego dobra nad ich własne.[19]

---

[19] B. Lasocka: *Aktor wśród poszukiwań teatralnych dwudziestego wieku*. W: *Od symbolizmu do postteatru*. Red. E. Wąchocka. Warszawa 1996, s. 80.

Swobodna interpretacja postaci Heleny z *Trzech poranków* sprowadziłaby ją prawdopodobnie do roli naiwnego dziewczęcia, bawiącego się swoją władzą nad mężczyznami, bądź pseudoromantycznej heroiny-potwora. Odtworzenia tych postaci na scenie musi podjąć się aktor Reformy we współpracy z Reżyserem, a nawet pod jego całkowitym kierownictwem. Aktora Reformy, co prawda z innych względów, wymagają również postacie, które nazwaliśmy pseudotradycyjnymi. Istnieją one w tradycji dramaturgicznej, ale nadano im nowe cechy. Ich konstrukcja bowiem, daleka od kanonu przypisywanych określonym typom cech, czyni z nich zupełnie inne osobowości.

W gronie takich właśnie bohaterów znajdziemy zarówno postacie słynnej włoskiej komedii *dell'arte*: Pierrota, Arlekina i Kolombinę (*Buda jarmarczna* Błoka), jak i Zarbinettę i jej kochanków (*Ariadna na Naxos* Hugo von Hofmannsthala), a także romantycznego rycerza Bertranda (*Róża i krzyż* Błoka), wierną Helenę (*Pieśń losu* Błoka), Budowniczego i Poetę (*Król na placu* Błoka), Człowieka (*Życie człowieka* Andriejewa). Wszystkie te postacie powstają w wyniku przekształcenia istniejącego w tradycji dramaturgicznej pierwowzoru typowego bohatera. Odejście od funkcjonującego w tradycji literackiej i świadomości odbiorcy modelu predysponuje do ich zagrania właśnie aktora Reformy, od którego wymagano odrzucenia doświadczeń wynikających z tradycji.

Przywołanych bohaterów łączy z tradycją przestrzeń, w jakiej działają, a w wypadku postaci z komedii *dell'arte* również imiona. Wprowadzenie do dramaturgii przełomu stuleci osób rodem z włoskiej komedii miało swoje uzasadnienie w teoriach Reformatorów, żądających powrotu do ludowych korzeni teatru z jego wolnością i improwizacyjnym charakterem[20].

Zainteresowanie ludowym teatrem daje się zauważyć również w innych utworach dramatycznych przełomu wieków, np. w *Wesołej śmierci* Nikołaja Jewrieinowa[21]. Utwór ten, jakkolwiek zachowuje pewne cechy włoskiego obrzędu, między innymi występują tu postacie Arlekina, Pierrota i Kolombiny, stanowi próbę egzemplifikacji teorii autora - teatralizacji życia. Jak się wydaje, zubożyło to znacznie samą wartość artystyczną sztuki, która odarta została z tych sensów i znaczeń, jakie nadał swojemu dramatowi Aleksander Błok.

Arlekina, Pierrota i Kolombinę z *Budy jarmarcznej* odnajdujemy w otoczeniu Mistyków, których obecność burzy tradycyjny schemat komedii *dell'arte*. Ich istnienie nie jest jedynym czynnikiem odróżniającym utwór Błoka od innych sztuk utrzymanych w konwencji włoskiego wzoru. Już sama konstrukcja głównych postaci - Pierrota i Arlekina - odbiega od wzorca ludowego teatru. Kolombina, trzecia typowa bohaterka tradycyjnej komedii, w utworze

---

[20] E. G. Craig: *Über die Kunst...*, s. 67.

[21] Twórczość Jewrieinowa mieści się raczej w późniejszym nurcie Reformy i czasami odznacza się niespójnością postulatów teoretycznych Jewrieinowa, teoretyka teatru, i Jewrieinowa dramaturga. Zagadnieniu temu poświęciłam osobny artykuł: *A teatr jej nie chciał*. W: *Od symbolizmu do postmodernizmu*. Red. B. Stempczyńska i P. Fast. Katowice 1999, s. 33-41.

Błoka pozbawiona jest kluczowej roli, a jej sceniczna działalność ogranicza się do wypowiedzenia tylko jednej kwestii. Można jednak przypuszczać, że to właśnie otoczenie, w jakim się znajdują interesujące nas postacie (Mistycy) powoduje, że obaj bohaterowie tracą przypisywane im cechy. Wszak Arlekin powinien, po różnorakich perypetiach, uwieść Kolombinę i żyć z nią długo i szczęśliwie, Pierrot zaś, zdradzony przez ukochaną, pogrążyć się w rozpaczy. Tak rozwijała się akcja w tradycyjnej komedii *dell'arte*. Tymczasem obaj zamiast walczyć o względy Kolombiny wygłaszają filozoficzne monologi na temat sensu istnienia. Arlekin poszukuje radości i miłości, Pierrot jest skazany na nieszczęśliwą miłość. I choć bohaterowie ci są odziani jak ich pierwowzory z włoskiego obrzędu, noszą te same imiona i funkcjonują w tej samej przestrzeni (teatrze), ich słowa różnią się od tych, jakie brzmiały na scenie ludowego teatru. Obaj, Pierrot i Arlekin, zdają sobie sprawę z niemożności osiągnięcia celu. Arlekin w końcu (inaczej niż dzieje się to w finale komedii *dell'arte*) udaje się na poszukiwanie innego lepszego świata, gdyż ten otaczający rozczarował go:

Ale tutaj nikt nie rozumie
Że już wiosna ponad ziemią mknie.
Tutaj kochać nikt naprawdę nie umie,
Tutaj żyją w przesmutnym śnie.
(s. 16)

Tym samym więc ujawnia on nie tyle kojarzone z tą postacią cechy, ile tę część ludzkiej natury, która zmusza człowieka do poszukiwania szczęścia. Miłość i wiążąca się z nią radość, w rozumieniu Arlekina, stają się uczuciami niezbędnymi do osiągnięcia tego szczęścia. Jak więc widać, Błokowski Arlekin z pajaca w kolorowym, pozszywanym z pstrokatych skrawków kostiumie przeobraża się w symbol człowieka poszukującego i niezadowolonego z otaczającej go rzeczywistości. Z wolna z budzącego śmiech publiczności błazna staje się bliską ludzkiej naturze postacią. Podkreślić przy tym wypada, że właśnie Arlekin personifikuje teorie epoki symbolizmu, które zakładały możliwość istnienia innego, lepszego świata funkcjonującego poza człowiekiem i jego rzeczywistością. On przecież dąży do prawdziwej miłości, a odnaleźć ją można jedynie w świecie nie dla każdego dostępnym – świecie marzeń i idei. Zamiast śmiechu skłania do refleksji, zastanowienia się nad otoczeniem, w jakim żyje. Entuzjazm, z jakim udaje się na poszukiwanie nowej rzeczywistości i swego szczęścia, pozwala spojrzeć innymi oczami na niego jako postać i na ludzi, których symbolizuje. To właśnie Arlekin, pełen marzeń i cudownych idei, ucieka z zamkniętej, ograniczonej przestrzeni teatralnego pokoju (gdzie na początku sztuki rozgrywa się akcja utworu), by gdzieś poza nią odnaleźć szczęście. Dzięki temu, że udaje mu się rozerwać otaczającą go papierową ścianę, przestrzeń ulega znacznemu rozszerzeniu i czarodziejskiej przemianie. Świat istniejący poza papierowymi dekoracjami oczarowuje swoją cudownością i, co warte podkreślenia, stanowi prawdziwy świat teatru, o czym była już

mowa w rozdziale poświęconym architektonice przestrzennej. Ucieczka Arlekina do takiego świata staje się symbolem ucieczki od szarej rzeczywistości, próbą wyzwolenia się spod jej wpływu. Podobne refleksje budzą wypowiedzi jego starszego brata Pierrota.

Jego z kolei przygniata świadomość niemożności osiągnięcia zamierzonego celu. Wie, że nie da się zrealizować marzeń i odnaleźć lepszego świata, którego szukał Arlekin; w miłości zaś niemożliwe staje się osiągnięcie ideału, dotknięcie gwiazd. Nie dlatego, że człowieka krępuje, ogranicza cielesność, lecz dlatego, że ideał niknie w konfrontacji z rzeczywistością. Świadomy tego Pierrot smuci się nie tylko faktem utraty Kolombiny (uwiedzionej przez Arlekina), ale i samą wiedzą o tym, że jego marzenie o prawdziwej miłości nigdy się nie spełni, tak jak ideał nigdy nie zaistnieje w realnej rzeczywistości:

Leżała martwo i z licem bladym,
Gdy pląs nasz przeszedł w orgię szaloną,
Lecz wstać nie mogła już w sposób żaden,
Bo tekturową jest narzeczoną.
Więc blady śpiewam o serca ranie,
Lecz kto się ze mnie śmieje ten grzeszy.
Cóż czynić? Ona już nie powstanie.
Bardzo mi smutno. A was to śmieszy?
(s. 17)

W istocie Pierrot to Arlekin, tylko starszy i bogatszy w doświadczenia, nie zaś jego przeciwnik w walce o względy Kolombiny. Pierrot wie, ze żadne marzenie się nie spełni, że nigdy nie połączy się z ukochaną, która jest jedynie wyobrażeniem (papierowa narzeczona). I to go właśnie odróżnia od włoskiego pierwowzoru z komedii *dell'arte*. Ten rodzaj sztuki, jakkolwiek zachwycał Reformatorów improwizacją i autentyzmem teatralnej formy, nie satysfakcjonował współczesnych swoją treścią. Dlatego też postać Pierrota podlegała takim przemianom. Trudno bowiem byłoby na scenie nowoczesnego teatru odtwarzać rzeczy znane, w utworach zaś dramatycznych rezygnować z polemiki z najbardziej typowymi dla epoki poglądami. Z tradycyjnego wizerunku żałosnego kochanka z białą twarzą i łzą na policzku w dramacie przełomu wieków pozostało tylko imię. Pierrot z *Budy jarmarcznej* Błoka zdobył doświadczenie i okupił je wielką ceną – świadomością klęski marzeń, utratą młodzieńczej wiary w możliwość osiągnięcia szczęścia na ziemi. Gdy rozpoczynał życie, był Arlekinem (co wyraźnie wiąże się z centralnym zagadnieniem twórczości Błoka – problemem dwoistości, sobowtóra) pragnącym odnaleźć krainę spełnionych pragnień, wierzącym w jej istnienie, Arlekinem usuwającym się ze świata smutnych ludzi. Wrócił zaś do niego jako Pierrot, świadomy swej porażki i skazany na racje tej rzeczywistości, w której nie ma już pięknego snu. Owa świadomość koresponduje z poglądami samego Błoka, który nawet w najwcześniej-

szych utworach, np. cyklu o Przepięknej Pani - wbrew teoriom innych symbolistów - wątpi w możliwość istnienia innego lepszego świata. Zdaniem Błoka niemożliwe jest wyjście poza krąg ludzkiej cielesności i wkroczenie w inny niż ta przyziemna sfera świat, czego dowodem były również przemiany, jakim ulegała Nieznajoma.

Wykorzystanie postaci z komedii *dell'arte* nie stanowi więc w żadnej mierze biernego naśladownictwa ich pierwowzorów, ale staje się twórczą kreacją uwzględniającą poglądy i tendencje epoki. Zjawisko takie nie jest obce literaturze światowej, w której także pojawiają się utwory z motywami i postaciami zaczerpniętymi z komedii *dell'arte*. Nie można sądzić, że istniały one w tych utworach bez twórczych przekształceń. Postulaty Reformatorów, zachęcające do powrotu do ludowych korzeni teatru, umożliwiły autorom dramatycznym swobodne korzystanie z tradycji, a jednocześnie zainicjowały odrodzenie zaginionego gatunku. Dowodem tego wydaje się wpisanie w dramat Hugo von Hofmannsthala *Ariadna na Naxos* innych jeszcze postaci z komedii *dell'arte*, znanej w Niemczech w swej narodowej odmianie - *Hanswurscht*, i nadanie im bardziej współczesnego wymiaru.

Podobnie jak w *Budzie jarmarcznej*, w utworze Hofmannsthala rzecz dzieje się w przestrzeni teatru w teatrze. W swoistym prologu aktorka grająca Zarbinettę - jedną z bohaterek odbywającej się w teatrze sztuki - przepowiada zakończenie dramatu. W drugiej jego części już jako prawdziwa Zarbinetta, autentyczna postać sztuki, próbuje nawiązać dialog z Ariadną i udziela jej rad.

Wiedza o życiu, jaką dysponuje Zarbinetta, zbliża ją do Pierrota. I wiedza ta umożliwia jej przepowiedzenie zakończenia utworu. Można odnieść wrażenie, że to jej słowa, wypowiedziane w pierwszej części, kreują akcję, że to właśnie ona staje się właściwym twórcą przedstawienia. Zarbinetta bowiem wie, że każdemu jest potrzebna druga osoba, i wie również, że nigdy i z nikim nie zazna całkowitego spełnienia. Przypomina więc bardziej Pierrota z utworu Błoka niż swój ludowy pierwowzór, oboje bowiem rozumieją, że nie można zrealizować snów i dotknąć ideału. Zarbinetta zdaje sobie również sprawę z dwoistości ludzkiej natury, zawierającej w sobie cechy zarówno poszukującego Arlekina, jak i pogodzonego z rzeczywistością Pierrota. W jej interpretacji nie wymaga to jednak istnienia dwóch postaci, bo ich racje mieszczą się w jednej duszy. Jedna jej część jeszcze kocha i wierzy, że właśnie teraz spełnia się jej pragnienie; druga zaś, jak gdyby wyprzedzając samą siebie, szuka czegoś innego, nowej miłości, która po zrealizowaniu straci swój urok, wyblaknie i zszarzeje, jak otaczająca ją rzeczywistość, bądź okaże się inna niż przedstawiała się w marzeniach. To właśnie Zarbinetta usiłuje wytłumaczyć Ariadnie konieczność ciągłego poszukiwania (chociaż Ariadna jej nie rozumie czy też zrozumieć nie chce):

Zarbinetta: Jeszcze mówię prawdę, choć już kłamię.
Jeszcze jestem wierna, choć już zdradzam go.

Fałszywą miarą wszystko jest mierzone.
Na pół świadomie, na pół bezrozumnie
Oszukuję go i ciągle jeszcze kocham.
(s. 684)

Góruje nad Ariadną wiedzą i doświadczeniem, a jednocześnie odchodzi z Arlekinem, poszukując u jego boku chociażby przelotnej chwili szczęścia. Być może dlatego, że właśnie takie są wymagania jej roli, chociaż motorem działań Zarbinetty może być również świadomość ulotności szczęścia, konieczności wykorzystywania każdej jego chwili. Bez względu jednak na intencje swoich działań zatraciła ona już swoją prostotę i naiwność tradycyjnej postaci komedii *dell'arte*, która szukała pocieszenia po stracie kochanka w ramionach innego mężczyzny, niekoniecznie kierując się przy jego wyborze prawdziwą miłością, a częściej przypadkiem. Wypowiadając swój monolog, daje świadectwo własnej mądrości i umiejętności akceptacji wiecznego dążenia do nieosiągalnego szczęścia.

Postacie zapożyczone z włoskiego ludowego teatru Błok i Hofmannsthal wzbogacili cechami, które w istocie uczyniły z nich zupełnie innych bohaterów. Odnotowane wcześniej spostrzeżenia stanowią swego rodzaju protokół rozbieżności pomiędzy tradycyjnymi bohaterami włoskiej komedii a postaciami z dramaturgii przełomu wieków. To właśnie owe rozbieżności stanowić mogą największą trudność w procesie transpozycji bohatera w rolę. Pułapką okazuje się powierzchowne podobieństwo do osób, których cechy uświęciła tradycja. Tymczasem omawiane postacie nie mają prócz imion nic wspólnego z konwencjonalnymi wzorcami. Są zupełnie innymi typami. Pierrot Błoka symbolizuje wieczne poszukiwanie szczęścia i klęskę marzeń, podobnie jak Zarbinetta z *Ariadny na Naxos*.

Zupełnie innymi bohaterami niż modele znane z historii dramatu są również wybrane postacie z *Króla na placu, Pieśni losu, Róży i krzyża* Błoka oraz *Życia człowieka* Andriejewa. Ich podobieństwo do tradycyjnych bohaterów nie jest tak czytelne, nie odsyła już w pierwszym kontakcie do znanych osób dramatu, jak w wypadku postaci z komedii *dell'arte*, każdy z nich bowiem ma swoje imię. Mimo to stanowią one transformację istniejącego w historii literatury wzorca.

W kreacji postaci Poety z *Króla na placu* i Człowieka z *Życia człowieka* – odnajdziemy wpływy najbardziej utopijnej teorii teatralnej: Craigowskiej koncepcji nadmarionety. Wydaje się bowiem, że właśnie w tych dwóch utworach mamy do czynienia ze swoiście pojętą próbą pozbawienia aktora jego woli, wynikającą *explicite* z konstrukcji postaci, którą ma zagrać.

Król na placu i *Życie człowieka* nie są bynajmniej utworami łatwymi ani w interpretacji, ani w scenicznej realizacji. W odniesieniu do dzieła Aleksandra Błoka trudność pojawia się już w pierwszym kontakcie ze sztuką. *Król na placu* pozbawiony jest postaci centralnych w tradycyjnym znaczeniu. Ich miejsce zajmu-

je posąg Króla, wymieniany w spisie osób na pierwszym miejscu. Wrażenie prymatu szybko jednak znika, nieco później zaś rozwiewają się wszelkie wątpliwości. W niekonwencjonalnym układzie postaci centralne miejsce zajmuje Budowniczy, chociaż w spisie wymienia się go na drugim miejscu (po posągu Króla) i tak charakteryzuje: „Budowniczy – starzec w szerokiej i ciemnej szacie. Rysami twarzy i siwymi włosami przypomina Króla."

Odpowiedzi na pytanie, kim może być Budowniczy, należy szukać w jego słowach, wygłoszonych w ostatniej scenie utworu:

> Posłałem do was syna ulubionego, a wyście go zabili.
> Posłałem wam inną pocieszycielkę – córkę moją.
> I nie oszczędziliście jej. Uczyniłem dla was władzę
> i wyciosałem twardy marmur – i każdego dnia podziwialiście
> Piękno tych starych kędziorów, które
> Wyszły spod mojego dłuta. Roztłukliście mój twór.
> **I oto wasz dom pozostaje pusty. Ale jutro świat będzie**
> **po dawnemu zielony i morze tak samo spokojne**
> [podkreślenie – J. G.].
>
> (s. 41)

Kim jest więc Budowniczy, skoro ośmiela się wypowiadać takie słowa? Skąd wie, jaka będzie przyszłość ludzi ciągle oczekujących przybycia statków? Bo przecież w utworze niczego poza owym oczekiwaniem nie ma, brakuje intrygi, wątku w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Brakuje wreszcie zakończenia, które zdecydowałoby o dalszych losach śniących o przyszłości bohaterów. Wydaje się, że odpowiedzi na te pytania potwierdzają nowatorstwo utworu. Zbieżność słów z biblijnym tekstem nie jest przypadkowa. Samo zaś pozbawienie postaci imion, a w szczególności postaci Budowniczego, wskazuje jednoznacznie na prawidłowość proponowanego rozumowania. Przytoczony cytat przypomina historię zbawienia – Boga Ojca, który wysłał swego jedynego Syna na ziemię, ale ludzie Syna zabili. Mimo to jednak Bóg nie odwrócił się od nich. Tego też nie zrobił Budowniczy. W jego ostatnich słowach odczytać można, prócz dumy i rozgoryczenia („roztłukliście mój twór"), również bezgraniczną miłość do ludzi. Odchodząc w ciemność, Budowniczy nie zabiera tłumowi marzeń, nie przeklina jego czynu, ale obiecuje, że wszystko zostanie takie, jakie było. Wydawać by się mogło, że ta biblijna asocjacja opiera się na zbyt mizernym fundamencie, tym bardziej że trudno uznać ją za jedyną możliwą interpretację postaci Budowniczego. Drugą, pozabiblijną wskazówką jest samo „imię" bohatera. Narzuca ono bowiem skojarzenia z filozofią antyczną (Platońską), w której pojawiał się „**demiurg** – idealna siła stwórcza, której przejawem jest rzeczywistość, twórca, z greckiego: *demiourgos* – pracujący dla ludu, mistrz rzemiosła, **boski budowniczy świata**."[22]

---

[22] W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych.* Warszawa 1983, s. 91, podkreślenie – J. G.

Można zatem twierdzić, że Budowniczy to Błokowskie przedstawienie demiurga - boskiego budowniczego świata, a jednocześnie obraz chrześcijańskiego Boga Stworzyciela (sugerują to zarówno jego słowa, jak i wygląd jego tworu, przypominającego jego samego - na boski obraz i podobieństwo jest stworzony człowiek) i Boga Ojca wysyłającego swego Syna na ziemię, aby odkupił grzechy ludzi. Postać Budowniczego jako kompilacja dwóch różnych wizji Boga (chrześcijańskiego i antycznego) tworzy nowatorski typ bohatera. O nowatorstwie nie decyduje jedynie sama obecność postaci personifikującej chrześcijańskie przedstawienia Boga. Już w XII wieku w dramacie *Adam* pojawia się Figura, która wyobraża Boga. Jednak Błokowski Budowniczy nie przypomina w niczym znanych obrazów Boga ani Figury, ani wierzącego w mądrość człowieka Boga oświecenia z *Fausta* Goethego, ani Boga rozmawiającego z Kordianem na szczycie góry. Bohater z dramatu Błoka łączy i zarazem personifikuje wyobrażenia o Bogu - platońskie i chrześcijańskie. To właśnie stanowi jego największe *novum*, ale i największą trudność. Postać ta wymaga niewątpliwie umiejętnej interpretacji aktora Reformy. Można przypuszczać, że stwarzając ją z wielu przeciwstawnych cech, Błok był świadomy wymagań, jakie stawiał przed aktorem ruch reformatorski. Przypomnijmy, że podstawowym obowiązkiem aktora z czasów pierwszego etapu Reformy (w przeciwieństwie do okresu późniejszego) było wyzbycie się własnych koncepcji interpretacyjnych i podporządkowanie się wymogom roli (wyznaczanym przez postać literacką).

Postać Budowniczego jest jakby przewodnikiem dla innych osób dramatu, w szczególności dla Poety, będącego swego rodzaju marionetką w rękach Budowniczego. Gdy słyszy wypowiadane słowa: „stój" - stoi, „idź" - idzie, „mów" - mówi. Przypomina kukiełkę pozbawioną własnej woli, niezdolną do samodzielnego działania. Przypuszczalnie takie właśnie przedstawienie postaci Poety, choć wymaga w realizacji scenicznej udziału aktora człowieka, stanowi swoiście pojętą próbę modyfikacji (nigdy na deskach teatru nie zrealizowanej) utopii nadmarionety. Nie udało się wyeliminować aktora z przedstawienia scenicznego, jak chcieli tego niektórzy prekursorzy Reformy, ale można było stworzyć postać, której interpretacja pozbawiałaby aktora dwukrotnie jego woli. Po raz pierwszy w trakcie odgrywania postaci na scenie, gdzie - według założeń Reformy - powinien całkowicie podporządkować JA swoje JA granej postaci. Po raz drugi aktorowi odbiera wolę sama konstrukcja postaci Poety - musi wszak przedstawić osobę bezwolną. Dzieje się tak niejako na przekór istniejącemu w tradycji wzorcowi. Poetę kojarzy się zazwyczaj z człowiekiem o niespotykanej indywidualności, walczącym o szeroko pojętą wolność, nieprzeciętnie silnym i uzdolnionym (jak było w epoce romantyzmu). W utworze Błoka oczekujemy właśnie takiego Poety - bohatera niezwykłego, odnajdujemy zaś w nim jedynie kukłę, pozbawioną woli marionetkę. Można odnieść wrażenie, że tradycyjnym tropem rozumienia Poety jako postaci niezwykłej i silnej jednostki poszła w swych rozważaniach na temat omawianego utworu Iri-

na Prichod'ko[23], utożsamiająca w swej interpretacji Poetę z Chrystusem. Ze względu jednak na podobieństwo postaci Poety do nadmarionety rozumowanie takie nie jest w pełni uzasadnione. Chrystus kierował się własną wolą w każdym momencie swojego życia, nawet wtedy, gdy modlił się w Ogrójcu: „Ojcze, jeśli chcesz, zabierz ode Mnie ten kielich. Jednak nie moja, lecz Twoja wola niech się stanie" (Łk 22, 42-43); „Lecz nie to, co Ja chcę, ale to, co Ty [niech się stanie]" (M 14, 36). W omawianym utworze Poeta, poddany całkowicie Budowniczemu, jest bierny, bezwolny:

> **Poeta**: Cóż mam więc robić?
> **Budowniczy**: Nie idź za tłumem. Nie śpiewaj buntowniczych pieśni. Rozkazuję ci pozostać tu nocą. Niechaj będzie ocalony samotnik, który w taką noc powie słowa miłości.
>
> (s. 45)

Poeta, całkowicie zagubiony, nie wie, jak ma się zachować. Budowniczy zaś nie zmusza go do złożenia ofiary życia dla odkupienia ludzkości. Wręcz przeciwnie – chce, by ten skoncentrował się jedynie na własnych uczuciach. I to również odróżnia Poetę z *Króla na placu* od Chrystusa.

Poeta jako osoba dramatu pojawia się stosunkowo często na kartach utworów scenicznych. Poetą bywał i średniowieczny bard, śpiewający pod oknami ukochanej, i bohater z czasów romantyzmu. Jednakże poetę zazwyczaj charakteryzował określony zespół cech: siła, talent, zapał, poświęcenie, odczucie prawdziwej miłości, namiętność. Przede wszystkim zaś poeta był zawsze wolny, był indywidualnością, wieszczem, człowiekiem niezwykłym i wielkim. W tradycji utrwalił się jako symbol wolności, buntu i siły oddziaływania na otoczenie. Błokowski Poeta z *Króla na placu* cech tych nie posiada. To jego należy prowadzić, mówić mu, co ma czynić, to jego trzeba uwolnić. Jedyna cecha, jaką zachował Błok w konstrukcji tej postaci, to umiejętność kochania (miłość do Córki Budowniczego) i zatracenia się w miłości.

Ukształtowanie tej postaci, tak różne od ujęć tradycyjnych, umożliwia realizację na deskach teatru utopijnej teorii nadmarionety. Poeta jest właśnie taką nadmarionetą, chociaż musi zagrać go żywy człowiek, gdyż nieożywiona figura nie wykonałaby zadania postawionego przez dramaturga Poecie. Aktor grający Poetę nie ma prawa do własnej inwencji i musi zachowywać się jak dająca sobą sterować kukła. Jest to Błokowskie *novum* w ujęciu osoby poety. W epoce symbolizmu, gdy powstają omawiane w niniejszym studium utwory, artysta poeta dzięki swej sztuce mógł poznawać świat idei, marzeń, owo mistyczne – pojawiające się w filozofii Sołowiowa – „tam". Jeżeli przyznano mu do tego prawo, stawał się wybrańcem losu, obdarzonym ponadludzką mocą. Poeta z *Króla na placu* Błoka nie tylko nie odzwierciedla cech istniejącego wzorca, ale, i to stanowi naszym zdaniem największe wyzwa-

---

[23] И. С. Приходько: *Мифопоэтика Блока.* Владимир 1994, s. 17.

nie dla aktora, przeczy mu całkowicie. Dlatego tak ważne wydaje się zagranie Poety przez aktora Reformy, który, w przeciwieństwie do swego kolegi z teatru tradycyjnego, zdoła odrzucić ciężar historycznych stereotypów. Podobnie z obowiązującym wzorcem kontrastuje główny bohater *Życia człowieka* Andriejewa .

Zwykła na pozór osoba dramatu, która w różnych swoich wcieleniach występowała w wielu utworach literackich, była kochankiem, herosem, kupcem, mężem itp., pod piórem Andriejewa ulega pewnej degradacji. Człowiek gra, co prawda, w tym utworze główną rolę, akcja koncentruje się wokół wydarzeń z jego życia, lecz to nie on jest postacią centralną, najważniejszą. Wszystkie decyzje podejmuje za niego Ktoś w szarym – personifikacja wyobrażeń o losie czy innym czynniku ponadludzkim, od którego woli zależy całość egzystencji. Bohater Andriejewa staje się marionetką w rękach życia – wszystko, co dotyczy jego samego i jego przyszłości, rozstrzyga coś lub ktoś poza nim i niezależnie od niego:

> **Ktoś w szarym**: Ona nie wie, że spełniło się jej życzenie. Ona nie wie, że dzisiaj rano w bogatym domu dwóch ludzi oglądało rysunki jej męża i zachwycało się nimi. Cały dzisiejszy dzień szukali człowieka – bogactwo go szukało i on szukał bogactwa. I jutro rano, kiedy sąsiedzi wyjdą do pracy, przed ich dom zajedzie samochód i dwóch ludzi, nisko się kłaniając, wejdzie do ich biednego pokoju i przyniesie bogactwo i sławę. Tak przychodzi do człowieka szczęście i tak odchodzi.
>
> (s. 193)

Człowiek, stworzenie roszczące sobie prawo do rządzenia światem, okazuje się tym, czym pogardza – pozbawionym woli liściem unoszonym przez wiatr, bezwolną zabawką sił istniejących ponad nim. Taka konstrukcja postaci człowieka może, a nawet powinna wzbudzić zrozumiały sprzeciw. Pozbawienie istoty ludzkiej pierwszoplanowej roli sprzeciwia się niektórym, reprezentowanym w równolegle powstających utworach dramatycznych, założeniom okresu. W dramacie *Na dnie* Maksyma Gorkiego, jednym z najbardziej znanych z tego okresu, człowiek obdarzony jest zupełnie innymi cechami, jak mówi jeden z bohaterów – „należy go szanować". Gorki przedstawia człowieka jako silną i niczym nie skrępowaną jednostkę, zdolną samodzielnie decydować o wszystkim, co wydarzy się w jego życiu, jako jednostkę podobną Bogu. Jedna z postaci tej sztuki mówi nawet:

> **Łuka:** Jeżeli wierzysz, Bóg jest.
> Jeżeli nie, Boga nie ma.[24]

Pojawia się problem bogotwórstwa[25], to człowiek tworzy Boga, od niego zależy istnienie siły sprawczej. W utworze Andriejewa natomiast Człowiek nie tyl-

---

[24] M. Gorki: *Na dnie.* Warszawa 1976, s. 24.

[25] Problem ten omawia m.in. J. Kapuścik: *Bogotwórstwo rosyjskie w wizerunku literackim.* W: *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach.* Red. H. Mazurek-Wita. Katowice 1995, s. 104–118.

ko nie jest w stanie stworzyć sobie Boga, ale również nie może pokierować własnym życiem; czyni to za niego powstały bez jego udziału i świadomości Los – Ktoś w szarym. Takie przedstawienie człowieka, zbliżające dramat ku egzystencjalizmowi[26], powoduje, że postać tę musi zagrać aktor Reformy – świadomy swej roli jedynie jednego z tworzyw teatru.

Dzieło Andriejewa powstaje w okresie, gdy w filozofii i literaturze ścierały się dwie przeciwstawne koncepcje dotyczące roli i znaczenia człowieka w świecie. Jednym ze sposobów ujmowania człowieka była doktryna Fryderyka Nietzschego, zakładająca możliwość pojawienia się nadczłowieka. Obdarzenie przedstawiciela rodzaju ludzkiego odrębnym statusem wśród istot ziemskich cechowało już wcześniejsze systemy filozoficzne, np. koncepcję deistyczną[27]. Andriejew skłania się w konstrukcji swojej postaci ku dogmatom egzystencjalizmu. Co najistotniejsze z punktu widzenia teatralnej realizacji tego utworu (a również zgodności z ideami egzystencjalizmu) – Człowiek nie w pełni zdaje sobie sprawę z własnej bezsilności, trwając w mylnym przekonaniu o możliwości decydowania o własnym życiu. W przeświadczeniu tym próbuje rzucić wyzwanie losowi, z góry skazane na niepowodzenie. Człowiek pozostaje bezsilny wobec wyroków losu. Jego słowa: „Bądź przeklęty. Bądź przeklęty na wieki" nie zmieniają zachowania Kogoś w szarym, jakby wcale nie dotarły do adresata. Wyeksponowanie na scenie Człowieka buntującego się zafałszowałoby wymowę utworu. Główna bowiem postać sztuki Andriejewa pozostaje, mimo swego buntu, bezsilna, jej duma ponosi klęskę. Tylko aktor Reformy, nie obciążony bagażem doświadczeń teatralnych i wyobrażeń literackich, mógł pokazać bohatera dramatu, wijącego się rozpaczliwie w mrokach własnej egzystencji, będącego jedynie zabawką losu. Tematem bowiem utworu Andriejewa jest nie tyle człowiek jako taki (co powoduje, że nie powinien wcielić się w tę rolę aktor-gwiazda, przyzwyczajony do skupiania na sobie całej uwagi odbiorców), ile jego życie i wpływ, jaki na nie wywiera postać w szarym (jej rolę w utworze omawia rozdział poświęcony elementom wizji teatralnej).

W odniesieniu do postaci Poety (z *Króla na placu* Błoka) i Człowieka (*Życie człowieka* Andriejewa) pozbawienie aktora woli okazuje się zwielokrotnione, gdyż przywoływani bohaterowie są marionetkami w rękach innych osób dramatu. Dlatego tak ważne dla właściwego odczytania wymowy tych postaci staje się to, by aktor odtwarzający je na scenie uświadomił sobie zależność Poety od Budowniczego a Człowieka od Kogoś w szarym. Poeta i Człowiek przypominają kukły i to stanowi wyznacznik drugiego wymiaru podporządkowania.

Należy raz jeszcze podkreślić szokujący w wypadku obydwu bohaterów paradoks – woli i możliwości działania zostały pozbawione postacie słynne w trady-

---

[26] Koncepcje egzystencjalistów omawia E. Copelston: *Historia filozofii.* T. 9. Warszawa 1989.

[27] Koncepcja deistyczna zakłada istnienie Boga-Stworzyciela, który jednak nie ma wpływu na funkcjonowanie stworzonego przez siebie świata.

cji literackiej z woli i siły - Poeta i Człowiek. Tego typu sprzeczności, charakterystyczne dla dramaturgii omawianego okresu, najbardziej determinują proces adaptacji dzieła dramatycznego na potrzeby sceny, ponieważ wyznaczają granice, poza które wyjść nie można.

Realizacji w teatrze Reformy, przy udziale aktora poddanego naciskowi Inscenizatora, wymagają nie tylko postacie łamiące zastane schematy, ale także bohaterowie na pierwszy rzut oka znani i rozumiani, których wizerunek jednak odbiega od funkcjonującego dotychczas wzorca. Do grona takich postaci należą niektórzy bohaterowie sztuk Błoka - Helena z *Pieśni losu* i Bertrand z *Róży i krzyża*.

Helena sprawia wrażenie wyidealizowanej bohaterki szlacheckich gniazd - pokornej, cichej, szczęśliwej i wiernej. Stanowi przeciwieństwo, znanego też z tradycji dramaturgicznej, typu znudzonej pani domu, jak np. Natalia z *Miesiąca na wsi* Turgieniewa, której jedynym zajęciem było szukanie kochanka, czy Emilia z *Nad Niemnem* Orzeszkowej. Całym światem Heleny jest jedynie świat białego domku, w którym mieszka i z którego nie chce się wyrwać. Bohaterka utworu Błoka nie pragnie nowych znajomości, świadomie rezygnuje z flirtów:

> **Przyjaciel:** Ty wiesz... Kocham ciebie Heleno.
> **Helena:** Milcz, milcz. Mówisz to już nie po raz pierwszy, ale to nieprawda. W przeciwnym wypadku - jakże mógłbyś być przyjacielem Hermana.
> (s. 99)

Dla niej liczy się jedynie Herman i świat, w którym z nim żyje. Świat ten, tak sielankowo piękny - spowity zawsze jasnym światłem, symbolizującym dobro - okryje się mgłą. Biel zszarzeje, kontury staną się niewyraźne, jak gdyby cała przestrzeń białego domu pogrążyła się we śnie, w chwili gdy Herman odchodzi. Uczucia Heleny nie zmienią się jednak. Miłość jej nadal będzie trwała, i wiernie, jak mityczna Penelopa, czekać będzie na ukochanego, cicho i cierpliwie, nie tracąc nadziei, nie złorzecząc losowi, nie przeklinając męża... Jak się wydaje, cała jej charakterystyka streszcza się w słowach przez nią wypowiedzianych:

> **Helena:** [...] Prorok ujrzał Pana nie w ogniu i nie w burzy, lecz w cichym powiewie wiatru.
> (s. 139)

Cichym powiewem wiatru, łagodnością i delikatnością jest właśnie Helena. Na pozór nie wymaga więc interpretacji przez aktora Reformy - jest przecież tak prostolinijna i nieskomplikowana. Ale właśnie jej statyczność i prymitywna wręcz prostota stanowią największą trudność i wyzwanie dla aktora. Gwiazdorski, skłonny do sztucznych przejaskrawień sposób pokazania tejże roli doprowadzić może do nadania postaci Heleny ironicznego odcienia, niezamierzonego

przez autora sztuki. Co zaś ważniejsze – zmiana wizerunku Heleny – kobiety czułej, łagodnej i kochającej, niezdolnej do zdrady i jakiejkolwiek podłości – zniweczyłaby całkowicie sens utworu (którym jest przecież pokazanie opozycji dwóch światów, przestroga przed nadmiernym zachwytem nowoczesnym miastem, z którego tak chętnie Błok uciekał[28]).

Wyeksponowania wszystkich cech różniących bohatera od tradycyjnego wzorca wymaga również postać Bertranda, zwanego Rycerzem-Nieszczęście, z dramatu *Róża i krzyż*. Już obdarzenie bohatera przydomkiem „Nieszczęście" różni postać z dramatu Błoka od średniowiecznego wzorca rycerza. Bertrand całkowicie poświęca się miłości, co czyni z niego raczej sielankowego, choć nieszczęśliwego, kochanka niż rycerza. W imię tego uczucia złoży też ofiarę z życia. Słowo Izory – pani jego uczuć – jest dla niego wszystkim:

> Pani moja! Zawsze święta
> będzie dla mnie wola Twa.
> Jam niegodny, aby dotknąć
> twej różanej dłoni.
> (s. 208)

Spełnianie zachcianek (nawet tych zupełnie nieracjonalnych) wybranej damy było zwykłym obowiązkiem czy raczej normalną formą spędzania wolnego czasu każdego rycerza okresu średniowiecza[29]. Wszystko to czyniono w nadziei pozyskania względów wybranki, otrzymania od niej symbolu jej uczucia (kwiatu, chusteczki, uśmiechu). Bertrand, o czym wie doskonale Izora i czego nie waha się w sposób bezwzględny wykorzystywać, nie liczy na nic w zamian, na żadne nagrody, a tym bardziej na odwzajemnienie uczucia: „Oto moja dłoń rycerzu / Wiem, że nagród ci nie trzeba." Bertrand w swojej bezgranicznej i nieracjonalnej miłości potrafi zapomnieć o sobie i swym cierpieniu, jeżeli tylko może spełnić jeden z licznych kaprysów wybranki. Przy tym, co dodatkowo nadaje mu rys tragizmu, zdaje sobie sprawę z beznadziejności własnego położenia:

> No potworze nieszczęsny!
> Idź już, nie czekaj, wyzbądź się nadziei.
> Cudzej miłości się przysłuż.
> (s.168)

Postawa taka bardziej przypomina Chrystusową ofiarę niż zachowanie pełnego dumy i świadomego własnej wartości rycerza. Dla Bertranda miłość, symbolizowana przez tytułową różę, zawsze łączy się z cierpieniem, które oznacza tytułowy krzyż. Dla szczęścia Izory bohater *Róży i krzyża* gotowy jest poświęcić

---

[28] Stosunek Błoka do miasta omawia J. Szymak-Reiferowa: *Pejzaż ojczyzny*. W: *Rosja za rogatkami stolic*. Red. eadem. Kraków 1993, s. 22.

[29] M. Ossowska: *Ethos rycerski i jego odmiany*. Warszawa 1986, s. 70–122.

życie. Właśnie to zaprzecza przyjętym wzorcom rycerza doskonałego, który starał się o sławę nie tylko dla damy swojego serca, ale i dla siebie. Rycerska cześć i honor nie pozwalały mu się upokorzyć nawet dla wybranki serca, Bertrand zaś w imię miłości zdobywa się na poniżenie samego siebie. Ginie, strzegąc chwili szczęścia Izory w czasie jej schadzki z Aliskanem - nowym kochankiem. Rycerz-Nieszczęście umiera nieskalany cieniem zemsty, żądzy sławy, pożądania i grzechu. Od tradycyjnego wizerunku odróżnia go także zdolność odczuwania zarówno miłości, jak i cierpienia, dwóch uczuć, których obecność w utworze sygnalizuje już jego tytuł. Główny bohater symbolizuje ofiarę, złożoną z miłości, tak jak symbolem takim jest Chrystus. Postać ta może budzić dwojakie odczucia: z jednej strony litość dla biednego życiowego nieudacznika, z drugiej zaś podziw dla człowieka zdolnego do ponoszenia najwyższych ofiar w imię swoich ideałów. Każde, nawet minimalne odstąpienie od zawartych w utworze wskazówek dotyczących omawianego bohatera może całkowicie wypaczyć sens ideowy dramatu.

Przywoływane w niniejszym rozdziale postacie zostały skonstruowane w niekonwencjonalny sposób. Stanowią one zaprzeczenie wyobrażeń o sobie (Nieznajoma, Faina, Helena) czy też cech przypisywanych prezentowanemu przez nie typowi. Jeżeli spojrzeć na nie właśnie pod kątem tego, co różni je od zastanych kanonów, można dojść do przekonania, że pod maską tradycyjnego typu rycerza, pani domu, postaci komedii *dell'arte* kryją się zupełnie nowi bohaterowie.

Przedstawienie rozbieżności pomiędzy prezentowanymi tu postaciami a ich istniejącymi w tradycji literackiej pierwowzorami ma na celu ukazanie stopnia przekształceń obserwowanych w konstrukcji bohaterów dramatycznych przełomu wieków. Jeśli nawet, co oczywiste, Pierrot, Arlekin i Zarbinetta, rycerz Bertrand, wierna Helena, Budowniczy i Ktoś w szarym, Człowiek i Poeta są innymi postaciami niż funkcjonujące w tradycji dramaturgicznej ich wzorce, to jednak głęboko w naszej świadomości (zaryzykujmy to twierdzenie) tkwi silnie zakorzenione pojęcie o Arlekinie - wesołku w kolorowym, pstrokatym stroju, którego podstawową zaletą była umiejętność rozśmieszania zgromadzonej publiczności i uwodzenia Kolombiny; o zapłakanym Pierrocie, który z kolei wzbudzał uśmiech swoją nieporadnością; o szlachetnym i dumnym Rycerzu, kochliwej pani domu, cierpiącej na ustawiczne migreny i zmuszanej do obcowania z ludźmi, którzy jej nie rozumieli, silnym Człowieku i Poecie, gniewnym lub wyrozumiałym Bogu. W procesie zatem transpozycji danego bohatera w rolę nieuchronnie pojawiają się asocjacje z tradycyjnym wizerunkiem postaci. Tymczasem nie są to przecież te same postacie, zachowały jedynie (w niektórych wypadkach) takie samo imię i występują w przypisywanej sobie przestrzeni. Każde odwołanie do tradycji może jednak, jak już podkreślaliśmy, zniszczyć rolę. Uwagi pomocne w przekształceniu postaci w rolę znajdują się wyłącznie w tekście utworu uznawanym przez

jednego z wielkich twórców Reformy - Adolphe'a Appię - za podstawę przedstawienia teatralnego. Jedynie tekst utworu umożliwia właściwą interpretację dramatu i jego sceniczną realizację.

Teatr tradycyjny wciąż jednak istniał, a czołowe miejsce zajmował w nim aktor, który najczęściej tak przekształcał postać, że na scenie trudno było odnaleźć cechy literackiego pierwowzoru. W okresie wpływów Reformy zwrócono na to baczną uwagę. O zachowanie i respektowanie na scenie cech postaci widocznych w dziele dramatycznym apelował w swoich wypowiedziach teoretycznych także Fiodor Sołogub:

> [...] aktor zadowala widza **wtedy i tylko wtedy**, gdy jest zdolny i umie przekazać z rampy to, co stworzył dramaturg w swoim dziele.[30]

Przyzwyczajony do odgrywania romantycznych kochanków aktor prawdopodobnie w takim stylu zagrałby również Bertranda i Poetę, aktorka zaś, najczęściej obsadzana w roli znudzonej pani domu, tak samo zagrałaby Helenę z *Pieśni losu*. Reformatorzy zatem przede wszystkim dostrzegli zagrożenie tkwiące w zbytniej swobodzie aktora. Ich wysiłki koncentrowały się wokół podporządkowania aktora nadrzędnym wymogom widowiska, uczynienia zeń człowieka świadomie akceptującego swoją rolę w całości spektaklu. Stanisławski tak pisał o swojej pracy z aktorem nad kształtowaniem roli:

> Jak należy pracować z aktorem - nie wiem. Ja sam czytam aktorowi głośno sztukę, zatrzymując się na tych miejscach, które wydają mi się z punktu widzenia rozwoju akcji albo ewolucji bohatera niewystarczająco zaakcentowane.[31]

Aktora świadomego znaczenia danej roli, rozumiejącego ją i zdolnego się jej poświęcić wymagają prezentowane w niniejszym studium postacie - zarówno te „tradycyjne", czyli stanowiące w mniejszym lub większym stopniu modyfikacje utrwalonego wzorca, oraz - wydawać by się mogło - zupełnie nieskomplikowane, jak Pierrot, Arlekin, Zarbinetta, Budowniczy, Los, Człowiek i Poeta, Helena i Bertrand, jak i „nowatorskie". W konstrukcji poszczególnych postaci pojawiają się cechy różniące je od tradycyjnego wzorca. Nie ma więc przesłanek, które mogłyby uprawniać aktora do kształtowania scenicznego wizerunku tychże postaci pod wpływem konwencjonalnego ich modelu.

Aktor-gwiazda walczy o swoją niezależność, o możliwość stworzenia własnej interpretacji danego przedstawienia i dopasowania granej postaci do własnych o niej wyobrażeń. Zachowuje się więc jak twórca-kreator posiadający moc tworzenia, a takiej władzy w teatrze Reformy aktor mieć nie może.

---

[30] Ф. Сологуб: *Правда искусства.* „Театр и искусство" 1915, № 16, s. 273, podkreślenie - J. G.
[31] Н. Горчаков: *Режиссерские уроки Станиславского.* Москва 1951, s. 521.

Aktor teatru Reformy, w przeciwieństwie do swojego poprzednika, musiał wyrzec się siebie i własnej osobowości na rzecz granej roli, był świadom swojego znaczenia - tworzywa powstającej inscenizacji:

> Aktor jako taki nie powinien istnieć; powinien być fragmentem całości jak kolor czerwony w obrazie, jak ton *cis* w danym utworze muzycznym.[32]

Zacytowany postulat wyraźnie klasyfikuje rolę aktora. Staje się on tylko jednym z wielu tworzyw przedstawienia, biernym i posłusznym wykonawcą cudzego projektu.

Według akademickiej definicji, zgodnie z koncepcją Grzegorza Sinki, postać sceniczna jest znakiem wyrażonym w języku naturalnym (tekst dramatu), który w procesie semiotyzacji przekształca się w postać sceniczną wyrażaną za pomocą znaku języka naturalnego i języka sztucznego[33]. Proces tworzenia roli (czyli transpozycja postaci literackiej w postać sceniczną) to zatem przekształcenie znaku istniejącego w języku naturalnym w koherentną całość, na którą składa się **aktor** i znak sztuczny (**postać literacka**).

Zaakceptowanie takiej definicji postaci scenicznej ułatwia zrozumienie założeń Reformy dotyczących aktora. Strukturą nadrzędną, kształtującą postać w teatrze, jest postać literacka, która „wyraża się" w spektaklu przy pomocy aktora. Zależność taką akcentował cytowany wcześniej Witkiewicz, dla którego aktor był tylko jednym ze składników spektaklu. Aktor, a w szczególności aktor z czasów pierwszego etapu Reformy, przestaje być samodzielnym artystą, zależy od Reżysera, staje się materiałem tworzącym przedstawienie. Zauważyć w tym miejscu wypada, że w opisach ówczesnych spektakli więcej miejsca poświęcano scenografii, reżyserii niż indywidualnym aktorom. O grze aktorskiej mówiono raczej ogólnie. Spektakl, w myśl idei Reformy, stanowi wszak plon działania wielu osób, którymi kieruje Inscenizator.

Autorzy omawianych tu utworów mieli nadzieję, że Reżyser uwzględni ich koncepcje dotyczące wystawienia danego dramatu na scenie. To oni właśnie bronili prawa autora do decydowania o wizerunku scenicznym własnej sztuki. Błok dał temu wyraz chociażby w *Budzie jarmarcznej*, gdzie wprowadził do akcji utworu postać autora, protestującego przeciwko samowoli reżysera i aktora. Wyłaniający się zza kulis autor mówi:

> **Autor:** Co on bredzi? Szanowna publiczności! Śpieszę zapewnić, że ten **aktor** [podkreślenie - J. G.] zadrwił okrutnie z moich autorskich praw. Rzecz dzieje się zimą w Petersburgu. Skąd on wziął okno i gitarę? Nie pisałem mojej sztuki dla budy jarmarcznej... Zapewniam was.
>
> (s. 8)

---

[32] S. I. Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne.* Warszawa 1959, s. 278.

[33] G. Sinko: *Postać sceniczna...*, s. 113.

Błok, świadomy daleko idącej ingerencji aktora w przedstawienie, konsekwentnie bronił prawa dramaturga do obecności w teatrze i w przedstawieniu – obecności wyrażanej przez uwzględnianie jego wskazówek.

Nieograniczona ingerencja w tekst doprowadziłaby w wypadku dramaturgii Błoka (jak również innych interesujących nas autorów) do znacznych zmian wizerunku postaci i – co się z tym wiąże – do wypaczenia sensu utworu. Posłużmy się przykładem. Nieznajoma – postać z dramatu Aleksandra Błoka – jest, jak można na pierwszy rzut oka mniemać, uosobieniem Przepięknej Pani, znanej z filozofii Sołowiowa, czyli nieziemską, mistyczną istotą, wcieleniem absolutu, łącznikiem ze sferą istniejącą ponad realnym światem. Powinna być zatem pozbawiona ludzkich pragnień, żądz, namiętności. Analiza tej postaci dowodzi jednak, iż utraciła ona prawie wszystkie cechy przypisywane istniejącemu w filozofii swemu wzorcowi. Ujawnia się to już w rozmowie z Błękitnym, w której daje wyraz pragnieniu poznania ziemskiej namiętności. Podobnie rzecz ma się z Błokowskimi postaciami z komedii *dell'arte* – Pierrotem i Arlekinem – tylko zewnętrznie przypominającymi pierwowzory z włoskiej komedii. Przekazując prawdy dotyczące ludzkiej natury, skłaniając do refleksji, przestali oni śmieszyć zgromadzoną publiczność, chociaż ciągle odziani są w tradycyjne szaty błaznów.

Wymagania dotyczące kreacji roli i redukcji znaczenia aktora na przełomie wieków wydawały się możliwe jedynie w teatrze Reformy, w praktyce jednak, podobnie jak żądania stworzenia nowej przestrzeni, okazały się *idée fixe*. Czas trwania Reformy był zbyt krótki, by udało się na sceny teatru wprowadzić wszystkie dzieła wymagające takiej właśnie realizacji. Wielka Reforma Teatru jako proces historyczny trwała sześćdziesiąt lat, jednak najbardziej nas interesujący pierwszy jej okres ciągnął się przez około dwadzieścia dwa lata (ostatnie dziesięciolecie XIX wieku i pierwsza dekada XX) – zbyt krótko, by zrealizować, a nierzadko zweryfikować własne postulaty. Zmieniała nie tylko oblicze teatru, ale także wewnętrzną strukturę dramatu. Właśnie w dramacie, a szczególnie w konstrukcji postaci omawianych utworów idee lat 1890–1916 znalazły swoją najpełniejszą realizację. I choć na scenę nie udało się wprowadzić nadmarionety czy też zmusić aktora do całkowitej rezygnacji z własnego ja, pojawiły się utwory, których postacie skonstruowano z myślą o nowym typie aktora.

Jak dowodzą dalsze losy koncepcji reformatorskich, znacznie łatwiej stworzyć postać literacką wymagającą „nowego" aktora, niż przeobrazić jego samego. Utopijność postulatów podnoszonych w odniesieniu do aktora uwidoczniła się wkrótce w praktyce teatralnej. Z prób zastąpienia aktora nadmarionetą zrezygnował sam Craig. Zmodyfikowano rygorystyczne zasady dotyczące aktora i stawiające go na równi z innymi tworzywami spektaklu, rozszerzono zakres jego roli na scenie. Jeden z twórców drugiego etapu Reformy – Juliusz Osterwa – twierdził nawet, że aktor nie gra na scenie, a dokonuje ofiary w imieniu i dla widzów.

Stworzone dla aktora okresu pierwszego etapu Reformy dramaty pozostały jedynie dziełami literackimi. Zawarta w dramatach wizja teatralna znacznie przekraczała możliwości tradycyjnego teatru. Tworzyły ją światło, dźwięk i barwa – czynniki, których rolę w całości dzieła stale podkreślali Reformatorzy. Znaczeniu tych właśnie elementów i ich relacjom z teoriami Reformy poświęcimy kolejny rozdział pracy.

Rozdział czwarty

Zamiast słowa

> Dramaturg prawdziwy kształtuje całość wizji teatralnej - całość słuchową i wzrokową, i motoryczną i dynamikę losu mieszczącą. Tę całość winien mieć w świadomości i teatr, i recenzent.[1]

Przytoczone motto jest adekwatne do wszystkich dzieł zaliczanych do grupy *Theaterdramen*. Nie ulega wątpliwości, że to właśnie dramaturg (*explicite* w komentarzu odautorskim, *implicite* przez wybór określonej konwencji dramatycznej) kształtuje wizerunek sceniczny dzieła. Teza ta zdeterminowała zawartą na kartach niniejszej rozprawy analizę konstrukcji przestrzennych i postaci pod kątem ich zgodności z teoriami teatralnymi przełomu wieków, a także wpłynęła w decydującym stopniu na interpretację roli muzyki, światła, koloru w dramaturgii przełomu wieków.

Ignorancją byłoby stwierdzenie, że na te tworzywa nie zwracano uwagi w dawnych dramatach. Jednakże ich obecność w utworach scenicznych reżyserzy rzadko należycie wykorzystywali, a i w samym dramacie przypisywano im mniej ważną rolę. O niepowtarzalności sztuk scenicznych omawianego okresu świadczy właśnie wielka rola, jaką im wyznaczono. Do początku XX wieku tworzywa pozasłowne funkcjonowały w dramacie jako komponent tła (w scenografii, stroju postaci, rekwizytach). Ich funkcję ograniczało słowo obdarzone rangą najważniejszego z tworzyw. W dramaturgii przełomu XIX i XX wieku uznano je za pełnoprawny komponent sztuki dramatycznej, zdolny do samodzielnego przekazywania znaczeń i sensów utworu. Dlatego też w procesie interpretacji dzieł tego okresu należy przyjrzeć się tworzywom pozasłownym ze szczególną wnikliwością: „Sztuka dramatyczna nie polega jedynie na języku, język jest tylko jednym, i to wcale nie najważniejszym z jej środków wyrazu. Inne środki wyrazu to oczywiście dramatyczny splot sytuacyj i postaci, konstrukcja czasowa zdarzeń, ogólny ton, efekty wizualne i wie-

---

[1] J. Kleiner: *Istota utworu dramatycznego.* W: *Studia z zakresu teorii literatury.* Lublin 1956, s. 8.

le podobnych rzeczy. [...] Mimo wszystko najbardziej zasadnicze środki wyrazu – te, które możemy zaliczyć do struktury tekstu i stylu – są dostępne percepcji krytyka o normalnej wrażliwości. Jeżeli zaś krytyk ich nie uwzględnia, lecz świadomie »trzyma się tekstu«, zaniedbuje część materiału badawczego, takie postępowanie nie jest już naukowe."[2]

Im bardziej dany dramat opiera się na pozasłownych tworzywach, co cechuje dramaturgię przełomu wieków, tym większa wina badacza odrzucającego ich istnienie. W tej części naszego studium postaramy się zaobserwować, jak w wybranych utworach barwa, dźwięk i światło spełniają równorzędną wobec słowa funkcję, decydując o odkryciu zakodowanych w utworze sensów naddanych, a przede wszystkim, co z punktu widzenia założeń Reformy najistotniejsze, w jaki sposób tworzą one na scenie uniwersum całkowicie różne od realnej rzeczywistości. Sprawiają one, że omawiane dramaty dzięki swojemu kształtowi scenicznemu stają się niepospolitym widowiskiem, przekształcają się w pasmo metafizycznych wizji-obrazów. Wizje te, jak chciał tego Craig, prowokują odbiorcę do odczytania określonego przesłania, którego deszyfracja staje się możliwa tylko wtedy, gdy w procesie recepcji przedstawienia teatralnego wezmą udział wszystkie zmysły odbiorcy. Zdaniem Craiga staje się to możliwe,

> Jeżeli królestwo teatru zostanie ponownie połączone [tzn. połączona zostanie rola światła, barwy, dźwięku, symbolu i słowa – J. G.], może powstać sztuka tak wielka i tak przez wszystkich uwielbiana, że równa stworzeniu nowej religii. W religii tej nie będzie kazań, lecz objawienia. Będzie ona objawiać naszym oczom idee bez słów.[3]

Jak ważna była dla Craiga idea stworzenia sztuki przemawiającej bez pomocy słów świadczyć może dokonana przez niego w 1908 roku w moskiewskim Mchacie inscenizacja *Hamleta*[4]. Świadkowie tego niecodziennego wydarzenia wspominają, że dominantą scenograficzną stał się kolor złota, podkreślający nie tylko przepych pary królewskiej, ale także zakłamanie dworu i całkowite jego podporządkowanie. Ze złocistych płaszczy, które osłaniały też podłogę sceny, wystawały jedynie głowy poddanych, jak gdyby władcy odebrali im wszystko. Można nawet sądzić, że w ten sposób Craig chciał symbolicznie pokazać, jaka droga wiedzie do władzy, ile istnień ludzkich trzeba poświęcić, by sięgnąć szczytu. Barwa staje się nośnikiem przekazu, ona charakteryzuje postacie i wydarzenia, co spełnia podstawowy postulat Craiga, który twierdził, że widz przychodzi do teatru „żeby patrzeć" („um zu schauen"). By cel ten osiągnąć w procesie realizacji

---

[2] J. Kitto: *Form und Meaning in Drama.* London 1956. Cyt za: I. Sławińska: *Główne problemy struktury dramatu.* W: *Problemy teorii dramatu i teatru.* Red. J. Degler. Wrocław 1988, s. 22.

[3] E. G. Craig: *Über die Künst des Theaters.* Übersetzt von M. Magnus. Berlin 1969, s. 92.

[4] Jest to część relacji Stanisławskiego z dokonanej w jego teatrze przez Craiga realizacji *Hamleta,* zob: K. Stanisławski: *Moje życie w sztuce.* Przeł. Z. Petersowa. Warszawa 1954, s. 376.

przedstawienia teatralnego, muszą zostać zauważone i wykorzystane tworzywa mające zdolność wysyłania bodźców wzrokowych i budzenia różnorodnych skojarzeń.

Podstawowym więc warunkiem powstania wymarzonego przez Craiga obrazu jest sięgnięcie do plastycznych tworzyw, jakimi są światło, dźwięk i barwa. One, w rozumieniu Ojca Reformy, mogą tworzyć na scenie wizję. Czym jednak jest owa wizja? Już w definicji owego pojęcia mieści się odpowiedź na to pytanie. To projekcja pewnego, powstałego w wyobraźni uniwersum, obrazu, który pod wpływem tworzyw pozasłownych powinien pojawić się na scenie i przed oczyma odbiorcy, pobudzając jego wyobraźnię, wywołując różnorodne skojarzenia oraz umożliwiając rozmaite odczytania przesłania utworu.

Wydaje się, że blisko zrealizowania celu, jaki wytyczyli Prawodawcy Reformy, czyli uczynienia z dramatu wizji przemawiającej bez słów, był Aleksander Błok. Jego *Król na placu, Pieśń losu* oraz *Nieznajoma* wydają się niezaprzeczalnym tego dowodem. Barwa, dźwięk i światło, wspierane słowem (co może stanowić specyficznie pojętą przez Błoka próbę stworzenia sztuki synkretycznej[5]), uzupełniają się, co w efekcie końcowym czyni z przywoływanych dramatów niespotykane, uderzające nowatorstwem formy i wyczuciem współczesnych tendencji teatralnych zjawisko. Oczywiście, fascynacja Błoka nowoczesnymi teoriami teatralnymi, o czym można się było przekonać, analizując konstrukcje przestrzenne i postacie, nie ograniczyła się jedynie do wymienionych dramatów. Jednak w nich odnajdziemy najbardziej wyraźne i nośne ideowo przykłady wykorzystania owych wizji, o których mówił Craig.

Pierwsza z przywoływanych sztuk stanowi zjawisko niezwykle interesujące z innego jeszcze powodu. W *Królu na placu* widoczna jest próba zmierzenia się z ideą nadmarionety. Wspominanie w rozdziale poświęconym kształtowi scenicznemu utworu o nadmarionecie, a więc o teorii bardziej związanej z obiektywizacją gry aktorskiej niż z elementami układu scenograficznego, wydawać się może posunięciem nieco zaskakującym. Jednak, co należy dobitnie zaakcentować, na tym poziomie badania dramatu nie rościmy sobie prawa do definitywnego rozstrzygania o pozycji i roli teorii nadmarionety w rozwoju teatru i warsztatu aktorskiego. Postać, którą umownie nazywamy nadmarionetą, stanowi tu obiekt działań badawczych ze względu na kolory, jakie są jej przez Błoka przypisane. One właśnie, jak się wydaje, decydują najbardziej o wymowie i symbolice postaci oraz całego utworu. Taka orientacja analizy wymusza umieszczenie nadmarionety także w orbicie zagadnień związanych z kształtem scenicznym utworu.

Jak już wspominaliśmy, ze współistnieniem koloru, dźwięku i światła mamy do czynienia już w drugim z cyklu dramatów lirycznych – *Królu na placu*.

---

[5] O sztuce synkretycznej zob. R. Wagner: *Oper und Drama*. In: *Theatre und Drama. Teoretische Konzepte von Corneille bis Dürremat*. Red. H. Truk. Tübingen 1992, s. 77–105.

Powstanie dramatu kładącego szczególny nacisk na tworzywa pozasłowne koresponduje z teorią zarówno Wagnera, jak i Reformatorów. Wszyscy oni dostrzegali konieczność pojmowania sztuki (w tym również **sztuki teatru**) jako tworu złożonego, powstałego przy udziale różnych, funkcjonujących w rozmaitych dziedzinach kultury materiałów. Dlatego, co trzeba podkreślić, tak ważnym faktem staje się powstanie dramatu, w którym wzajemnie uzupełniają się tworzywa charakterystyczne dla wielu dziedzin sztuki. Tak właśnie dzieje się w *Królu na placu,* gdzie Błok w specyficzny dla siebie sposób operuje barwą, nierozerwalnie związaną z postacią urzeczywistniającą, naszym zdaniem, ideę nadmarionety. Jest nią posąg Króla, który zyskuje znamiona wieloznaczności i symboliczności głównie dzięki barwie, w jakiej występuje na scenie. Posąg Króla jest symbolem starego porządku, typowego dla Rosji – patriarchalnego i podporządkowanego samodzierżawnej władzy cara – ustroju, sposobu życia, obyczajów, o czym świadczyć może sposób, w jaki postać ta wprowadzona została w prologu sztuki:

> Na dalszym planie biała fasada pałacu, z wysokim i szerokim tarasem; na masywnym tronie siedzi gigantyczny Król. [...] Poza majestatyczna.
>
> (s. 21)

Król uosabia te wszystkie cechy, które przypisywano carowi – żyje w zamkniętym świecie pałacu, daleko od zwykłej, szarej codzienności, zajęty jedynie własnymi sprawami, przeznaczony do spełniania zadań wykraczających daleko poza krąg problemów dostępnych zwykłemu śmiertelnikowi. Posąg Króla można zatem sklasyfikować jako symbol starego, skazanego na zagładę ładu, o czym świadczą końcowe partie utworu – zdesperowany tłum niszczy posąg. Przyjrzyjmy się dokładnie tej figurze. Do utworu zostaje ona wprowadzona słowami komentarza odautorskiego: „[...] na masywnym tronie siedzi gigantyczny Król. Korona okrywa **zielone**, pradawne włosy." Właśnie kolor, a więc tworzywo pozasłowne, którego ogromną rolę w całości spektaklu podkreślali Reformatorzy, przekazuje pełną wiedzę o tej postaci. Wiedza ta wynika jednak nie z bezpośrednio danej charakterystyki Króla, lecz pojawia się w świadomości odbiorcy dzięki symbolice zieleni o niezwykle różnorodnej wymowie. Nieuchronnie kojarzy się ze zmurszałością, patyną wieków, nalotem, który wyobraża upływ lat. Zielony nieruchomy posąg jest właśnie swego rodzaju reliktem przeszłości pokrytym kurzem wieków, jawi się jako symbol starego (odrzucanego) porządku, wielowiekowego zastoju, śmierci marzeń i bierności bohaterów. Przetrwał lata, niezmienny i statyczny. Posąg nie może działać, tak samo jak nie może zrozumieć ludzkich dążeń i pragnień, bo jest tylko kamienną statuą, tworem kiedyś może pięknym, ale teraz już niepotrzebnym, nie przystającym do nowych czasów, pokrytym pyłem minionych lat. Tłum oczekujący na okręty chce władcy z krwi i kości, bliskiego, rozumiejącego ludzkie potrzeby, zdolnego do działania, dążącego do zmian, gwaranta spełnienia marzeń o nowym, lepszym świe-

cie. To tylko jedna z możliwych interpretacji zielonej barwy. W powszechnym jednak rozumieniu zieleń[6] - barwa zmurszałości, patyny wieków, oznacza coś zupełnie innego - nadzieję. Nie musi zatem mieć wymowy pesymistycznej. Zresztą w rozkładzie kryją się przecież symptomy nowego życia. W *Królu na placu* nowy świat daje o sobie znać właśnie przez barwę posągu, w formie jeszcze nie skonkretyzowanego obrazu, który jawi się jedynie w wyobraźni za sprawą pełnego napięcia oczekiwania na statki. Nie bez znaczenia dla powstającej wizji jest ciągle obecny w sztuce stukot siekier. W stopniu wyższym niż słowo ma on dotrzeć do świadomości odbiorcy, ostrzec przed pochopnym niszczeniem tego, co stare i sprawdzone, oraz przed przyjęciem nowego, ale nie zawsze dobrego, częściej być może zaskakującego i oszałamiającego, budzącego lęk i trwogę:

Pierwszy: Siekiery, siekiery stukają. Stukają bez przerwy.
Gdzie się schronić przed stukotem siekier.
Drugi: Stukają od rana do nocy.
(s. 40)

Jedynie ten krótki fragment w utworze potwierdza złowieszczy dźwięk, co nie może wszakże oznaczać wykreślenia go ze świadomości reżysera i odbiorcy. Dźwięk ten w podobnym stopniu jak analizowana wcześniej barwa przyczynia się do stworzenia nastroju przenikającego całość utworu. Dla występujących w *Królu na placu* osób stukot siekier nie tyle jednak budzi niepokój, ile raczej zdenerwowanie, rozdrażnienie wywołane zbyt długim oczekiwaniem i związaną z nim niepewnością. Nastrój niepokoju i napięcia podkreślają jeszcze bardziej bliżej niesprecyzowane słuchy, które „kiedy zanoszą się śmiechem, wydaje się, że to świszcze wiatr". Dźwięk siekier i jednoczesne odwołanie się do symboliki świstu wiatru miały u odbiorcy wywołać wrażenie podniecenia połączonego z niepokojem i strachem przed zbliżającym się nowym porządkiem społecznym. Zaznaczmy w tym miejscu, że ów świst wiatru był jednym z najczęściej wykorzystywanych motywów w poezji Błoka. Wystarczy wspomnieć, że pojawił się on w najbardziej chyba znanym poemacie poety, w *Dwunastu*, którego pierwsze strofy brzmią:

Черный ветер.
Белый снег.
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер -
На всем божьем свете!

Завывает ветер
(s. 220)

[6] Symbolikę barwy zielonej omawia W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 492.

Ze świstu i wycia wiatru wyłoni się obraz nowego, innego świata. Nie wiadomo, czy spełni on marzenia ludzi, czy stanie się ich upragnionym rajem, krainą szczęśliwości, gdyż dramat Błoka nie podaje rozwiązania akcji.

Stukot siekier pojawił się już wcześniej w tradycji dramaturgicznej, jego odgłos zamykał finał *Wiśniowego sadu,* jak gdyby właśnie przy takim akompaniamencie odchodziła w przeszłość stara epoka, której symbolem stał się wiśniowy sad. Metaforykę odgłosu siekier wzbogaca świst wiatru, symbolizujący w utworze Błoka nadejście nowego, nieznanego, niepokojącego i niekoniecznie najlepszego porządku. Motyw zagłady starego i oczekiwania na nowe dominuje w całym dramacie Błoka.

Oprócz barwy i dźwięku w konstrukcji sztuki niebagatelną i trudną do przecenienia rolę odgrywa światło. Nie tylko charakteryzuje postacie czy zdarzenia, ale stanowi integralny składnik stworzonego przez dźwięk i barwę wizyjnego obrazu. W ostatnim akcie sztuki, kiedy zniszczeniu ulega posąg Króla (co zapowiadał dźwięk siekier i jeden z możliwych sensów zieleni), po krótkiej chwili gaśnie czerwona pochodnia, a Budowniczy odchodzi w ciemność. Na ogół kojarzy się, chociaż z punktu widzenia całości omawianego utworu nie do końca właściwie, barwę czerwoną z rewolucją. Tymczasem, jak się wydaje, to nie zryw rewolucyjny stanowi temat utworu, ale ciągłe i niezmienne oczekiwanie. Kiedy gaśnie czerwona pochodnia, ustaje również moc, która chroniła tłum przed złem - rozczarowaniem płynącym z niespełnionych marzeń, przerażającą wizją przyszłości pozbawionej dawnych ideałów, zatraceniem się w długim oczekiwaniu nowości. Przestaje więc funkcjonować coś pozytywnego, wydaje się nawet, jakby bogowie odbierali ludziom dar Prometeusza, uznając, że przestali oni być go godni. Gdy światło dopala się, nastaje blady zmrok, później panuje ciemność - klasyczny archetyp zła, chaosu, nicości. Według biblijnego podania Bóg rozpoczął proces tworzenia świata od słów: „Niech się stanie światłość. I stała się światłość."[7] Rozgrywanie się ostatnich scen analizowanego utworu w zupełnych ciemnościach może oznaczać, chociaż nie wyrażają tego słowa, koniec starego porządku, kres uporządkowanego, znanego świata. Tłum dokonał aktu zniszczenia. Nie wiadomo jednak, co powstanie na ruinach pałacu Króla, co wyłoni się z ciemności. Zakończenie utworu sugerujące powrót do wszechogarniającego chaosu zdaje się nie wróżyć niczego dobrego. Nie wiemy jednak, co dzieje się w ciemnościach i co pojawi się w tym miejscu z nastaniem światła, kiedy rozpocznie się kolejny proces budowania świata. Przesłanie kolejnej sztuki Błoka - *Pieśni losu* - może sugerować odpowiedź na to pytanie. Chodzi tu o obraz miasta przyszłości, które wynurza się z zamieci i nieprzeniknionej dali. Taką właśnie dalą - „nieprzeniknioną otchłanią", według słów Biblii, jest ciemność. Z niej powstało miasto przyszłości.

---

[7] *Pismo Święte,* Rdz. 1, 3.

Jest ono królestwem Fainy, która z Przepięknej Pani, wyśnionej i wymarzonej Nieznajomej, w kontakcie z realną rzeczywistością zmienia się w *femme fatale*. Owo miasto będące jej całym światem nie ma żadnych pozytywnych, wzbudzających jakiekolwiek przyjemne odczucia, cech. Efekt ten wywołuje opozycja światła elektrycznego (symbolizującego w utworze przerażający i przytłaczający postęp cywilizacyjny) oraz czystego płomienia świecy. Ze świecą bowiem wyruszyła na poszukiwanie Hermana jego kochająca żona - Helena, która pragnie go z powrotem sprowadzić do idealnego, w jej mniemaniu, świata - ich białego domu. Herman opuścił go wiedziony rojeniami o dali i poruszony przeraźliwym i zarazem magicznym świstem wiatru. Dotarł do futurystycznego miasta Fainy, gdzie nie ma miejsca na poetyckie marzenia, pragnienia i prawdziwe uczucia. Niepokój budzi wizerunek tego miejsca zrodzonego jakby z dźwięku towarzyszącego Hermanowi w jego wędrówce. Wiatr bowiem, a zwłaszcza jego przeraźliwy świst zwiastuje nieszczęście, którego pierwszym przejawem w sztuce jest zagubienie się Hermana w mieście przyszłości. Obecność zapowiadającego przemiany dźwięku sprzyja powstawaniu wizji, w której u bram opisywanego miasta może pojawić się znany odbiorcy i wywołujący skojarzenia napis znad bram Dantowskiego *Piekla*: „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate". Wyłonione z ciemności, jaka zapadła w finale *Króla na placu*, miasto Fainy jest szaro-czarne, przytłacza swoim ogromem i nadmiarem sztuczności. Rozświetla je inna jasność niż ta pochodząca z czerwonej pochodni, obdarzonej mocą ochronną:

> Miasto. Siedemdziesiąty siódmy dzień po otwarciu Wszechświatowej Wystawy Przemysłu. Główny gmach Wystawy. Okrągłe szyby są jak oczy dnia, lecz w samym gmachu panuje wieczna noc. Światło elektryczne z matowych szklanych kul płynie oślepiającymi potokami na wysokie pomosty załadowane maszynami.
>
> (s. 109)

Powstałe w nienaturalny sposób światło odziera bohaterów i ich świat ze wszystkiego, co dobre, szlachetne i wzniosłe. Niszczy marzenia, ideały, świat duchowy człowieka - ten, do którego dążyli i w który wierzyli symboliści. Przed takim światłem nie sposób się ukryć i zachować własnej odrębności. Tego chyba nie chciał tłum oczekujący okrętów? Wydaje się, że zbyt pochopnie rozstał się on z posągiem Króla i z tym wszystkim, co Król symbolizował, i z własnej woli oddał swoją indywidualność na zatracenie. Bezkrytyczna afirmacja postępu cywilizacyjnego i odstąpienie od dalszych poszukiwań spowodowały, że wraz z zagładą starego porządku umarła również część istoty samych bohaterów. Chociaż położenie postaci z *Pieśni losu* wydaje się pozbawione perspektyw, autor wskazuje jednak jedyną możliwość wyjścia z impasu, z której może skorzystać wszakże tylko Herman. Drogę ratunku pomagają mu odkryć w utworze tworzywa pozasłowne. Jest bowiem jeszcze inny świat, o którym nikt z bohaterów już nie pamięta - świat Heleny. Drogę do niego wskazuje mu płomień świecy, naturalny,

piękny i tajemniczy. Owo światło ślubnej świecy staje się najbardziej prostym, a przy tym czytelnym znakiem charakteryzującym miejsce, dokąd może wrócić Herman. Nie oślepia, tak jak czynił to blask wydobywający się ze szklanych kul w gmachu wystawy. Wskazuje drogę, jest jedynym punktem orientacji we wszechogarniającej zamieci, jedyną stałą i niezmienną jasnością, podobną do tej, jaka spowijała dom Hermana, zanim ten go opuścił. Konfrontacja dwóch światów – miasta Fainy i świata Heleny – jeszcze potęguje przerażenie, jakie budzi miasto u odbiorcy:

> Biały dom Hermana, otoczony młodym sadem, lśni w wiosennym zachodzie słońca, który ogarnia całe niebo [...]. Inne wzgórza pokryte są płatami szybko topniejącego śniegu.
>
> (s. 97)

Trudno nie zauważyć zachwytu i tkliwości ukrytych w tym opisie. Wydaje się, że otoczenie Heleny stanowi namiastkę raju, do którego nie ma wstępu żadne zło, co sugeruje biel otaczająca owo miejsce. Rajskiego charakteru nie traci to miejsce nawet wtedy, gdy opuszcza je Herman. Nabiera wówczas cech rzeczywistości onirycznej, jak gdyby zapadło w sen i w śnie tym spokojnie oczekiwało na powrót Hermana. Sugeruje to między innymi spotykany już wcześniej u Błoka element poetyckiej scenerii – kolor niebieski: „[...] cały obraz jest przesłonięty delikatnie niebieskim, przezroczystym muślinem" (s. 106).

Obraz bezpiecznego domu Heleny, przesłaniany na przemian bielą i błękitem, właśnie dzięki owym barwom nabiera pozytywnego znaczenia. Nieustannie kontrastuje z wizerunkiem miasta Fainy, pozbawionego spokoju i nie wzbudzającego pozytywnych odczuć. Wrażenie takie narzucają dźwięki dobiegające zza bram miasta: „[...] wyje wiatr i grozi zamiecią; poprzez wiatr dzwonią, zda się, dalekie dziarskie janczary" (s. 142). Przed oczyma odbiorcy pojawiają się więc dwie wizje. Miasto Fainy, nasycone tonami czerni i budzącymi lęk dźwiękami, oraz biały dom Heleny, daleki od zgiełku i szumu wielkiego świata, bezpieczny i otwarty. Wizje te nie powstały dzięki wypowiadanym przez bohaterów słowom, ale wykreowano je głównie za pomocą dźwięku i barwy. Sama opozycja owych obrazów – miasta i wiejskiego domu – powinna wywoływać inne jeszcze skojarzenia i wyobrażenia, rozszerzając tym samym pokłady znaczeniowe utworu.

Pełna i właściwa interpretacja dramatów *Król na placu* i *Pieśń losu* jest możliwa tylko wtedy, kiedy uwzględniona zostanie rola, jaką spełniają w nich tworzywa pozasłowne. Sugestywne obrazy powstające pod wpływem barwy, dźwięku i światła przemawiają do odbiorcy tak wyraźnie, że może się on obyć bez komentarza słownego. Oczywiście, zabieg taki wywołać może wiele kontrowersji nie tylko wśród zwolenników prymatu słowa w dramaturgii, ale nawet wśród pasjonatów teatru. Spektakl, w którym zabrakłoby słowa, nie różniłby się zbytnio od pantomimy. Niemniej jednak, bez względu na konsekwencje, jakie mogłaby po-

ciągnąć za sobą realizacja sceniczna tych dramatów, wydaje się uzasadnione uznanie *Króla na placu* i *Pieśń losu* za prawie doskonałą egzemplifikację postulatów Reformy.

Całościowa kompozycja owych dwóch dramatów Błoka utwierdza w przekonaniu, że właśnie ich autor najbardziej i najpełniej czerpał ze źródeł Reformy. Ewentualna inscenizacja *Króla na placu* mogłaby prawdopodobnie urzeczywistnić marzenia Craiga. Przecież właśnie w jej trakcie na scenie musiałaby pojawić się zupełnie nowa, niespotykana i wielka przestrzeń z niezwykłą grą barw, dźwięków i światła. W przestrzeni tej rodziłyby się wizje starego i przemijającego porządku, wywołane zielenią monumentalnego kamiennego posągu Króla. Gasnące światło wyznaczyłoby później jego koniec. W świadomości zaś odbiorcy ciągle brzmiałby złowieszczy stukot siekier. Współistnienie wielu tworzyw pozwala na przesuwanie się przed oczami odbiorcy wielu obrazów sugerujących różne możliwości odbioru.

Z pozoru nie ma w omawianych dramatach niczego nowego. Od początku historii tego rodzaju literackiego dźwięk, światło i barwa wykorzystywano w wielu sztukach. Wtedy jednak funkcjonowały one niejako na drugim planie, stanowiły element tła, scenografii, a tym samym odgrywały rolę służebną wobec słowa. Słowo jako jedyne z tworzyw w utworze dramatycznym mogło posuwać akcję naprzód (w dramaturgii przełomu XIX i XX wieku trudno mówić o jakiejkolwiek akcji rozumianej tradycyjnie, raczej o scenach następujących po sobie i luźno ze sobą powiązanych). W omawianych utworach podporządkowane słowu składniki dzieła dramatycznego zaczynają spełniać znaczniejszą funkcję – grają na scenie, tworzą określone przesłaniem utworu wizje. Jakakolwiek analiza pomijająca ich istnienie byłaby nie tylko niekompletna, ale i szkodliwa z punktu widzenia sensów naddanych utworu.

Reformatorzy teatru ze szczególnym naciskiem podkreślali znaczenie tworzyw pozasłownych – do takich należy również światło – jako nośników znaczenia utworu. W koncepcji Appii, najbardziej zintegrowanej i całościowej, światło jest

> jedynym czynnikiem zewnętrznym, który może oddziaływać na wyobraźnię widza bez rozpraszania uwagi, posiada moc podobną do muzyki. Światło posiada plastyczność graniczącą z cudem.[8]

W koncepcji Appii światło miało nie tylko stać się znaczącym elementem utworu (na przykład ukazywać upływ czasu – świt, zmierzch, noc, taką rolę przypisywano mu w dramacie tradycyjnym), ale również wydobywać z dzieła głębsze pokłady znaczeniowe, akcentować rozwijające się wątki:

---

[8] A. Appia: *Dzieło sztuki żywej.* Przeł. J. Hera, L. Kossobudzki, H. Szymańska. Warszawa 1974, s. 89.

Ponieważ chodzi o osiągnięcie efektu plastyczności, jedynie światło jest w stanie ujednolicić elementy tak różnorodne, jak aktor, scena i dekoracje. Scenograf nie musi malować sceny, ale powinien posłużyć się aktywnym i zdolnym do oddania najdrobniejszych niuansów światłem kierunkowym, które pozwoli na szybkie i subtelne zmiany barw i ich natężenia. Ekspresyjna gra światła i cienia uwypukli aktywne życie ciała aktora na scenie, spełniając w stosunku do dramatu tę samą funkcję, co muzyka w utworach Wagnera: wzmocni intensywność akcji i poszerzy scenę [...], odpowiednio rozkładając treściowe akcenty.[9]

Realizacja tego żądania, choć z pozoru mogłaby wydać się zadaniem wykraczającym poza możliwości reżysera i dramaturga, dotąd zbytnio nie dbających o grę środków pozasłownych, w dramaturgii nowatorów stała się faktem. Szczególnie wyraźnie przejawiło się to w *Nieznajomej*, gdzie specyficzny dla każdej z dwóch różnorodnych przestrzeni rodzaj światła demaskuje bohaterów, odsłaniając ich prawdziwe oblicze, i wpływa na kreację niezwykłego, baśniowego świata, odrealnionego obrazu.

Kształt sceniczny tej sztuki pozwala na stworzenie swoistej opozycji, dzięki której pole znaczeniowe utworu ulega znacznemu rozszerzeniu. Należy bowiem już na wstępie zauważyć, że *Nieznajoma*, czyli ostatni z dramatów lirycznych Błoka, nie jest zbyt pojemna treściowo (jak się bowiem wydaje, dla przywoływanego autora mniej ważna stała się tradycyjnie rozumiana akcja utworu). Składa się z luźnych scen nazywanych widzeniami, na pierwszy rzut oka pozbawionych związków przyczynowo-skutkowych. Właściwe odczytanie utworu możliwe staje się wtedy, gdy w procesie analizy rozszyfruje się rolę światła. To światło decyduje o powstaniu poszczególnych przestrzeni sztuki (o czym była mowa w rozdziale poświęconym problemom scenografii), jak również charakteryzuje postacie funkcjonujące w różnych przestrzeniach.

Światło wykorzystane w widzeniu pierwszym i trzecim wyraźnie kontrastuje z rodzajem światła z widzenia drugiego. Knajpę (widzenie pierwsze) i salon (trzecie) oświetla lampa, źródło sztuczne, w przeciwieństwie do czarodziejskiej ulicy (widzenie drugie), gdzie błyszczą gwiazdy i skrzy się srebrny śnieg, na który błękitne niebo nocy rzuca swój cień, dzięki czemu całą przestrzeń spowija mglista, błękitna poświata, jakby przesłaniająca domy, latarnie i drzemiące okręty perłową narzutą.

Kontrast rozproszonego, przymglonego światła ulicznej latarni i jaskrawego blasku kinkietów salonu, powstający w chwili pojawienia się w widzeniu drugim niebieskawej poświaty śniegu, może być projekcją opozycji dwóch światów – banalnego świata realnego i świata marzeń stworzonego przez ludzką wyobraźnię. Zyskuje to szczególny sens w kontekście teorii symbolistów, ich zapatrze-

[9] J. L. Styan: *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Przeł. M. Sugiera. Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 161.

nia w inne życie, istniejące „tam" - jak sami mówili - w miejscu bliżej nie określonym, w ich dążeniu do piękna i ideału, o czym mówiła filozofia Włodzimierza Sołowiowa[10].

Jaskrawe światło salonu demaskuje gości Pani domu. Nie mogą oni ukryć ani swojej głupoty, ani skłonności do picia, ani zupełnego braku zainteresowania wyższymi ideami. Jedynym zajęciem bywalców salonu jest prowadzenie wytwornych konwersacji o wszystkim i o niczym, flirtowanie i plotkowanie. Tematykę ich rozmów określa komentarz odautorski:

> Młodzi ludzie w nieskazitelnych smokingach rozmawiają z paniami, niektórzy zaś tłoczą się grupkami po kątach. Gwar **bezmyślnych** [podkreślenie - J. G.] rozmów. Pan domu wita gości w przedpokoju i do każdego z początku drewnianym głosem woła: „A -a -a!", po czym mówi coś banalnego.
>
> (s. 86)

Bohaterowie - goście owego salonu - w banalnym i obnażającym ich wady świetle lamp czują się zupełnie swobodnie. Jaskrawe światło powoduje, że postacie stają się w jego blasku „płaskie", jednowymiarowe, jak gdyby brakowało im czegoś, jakby pozbawione były jednego z aspektów duchowych człowieka - wiary w istnienie innego lepszego świata, w moc poezji, kultu piękna i marzenia, dzięki któremu można choć na chwilę przenieść się do innej, nadziemskiej sfery. W swoich rozmowach dają świadectwo własnej ignorancji wobec wszelkich przejawów sztuki:

> **Pani domu:** O czym tam panowie mówicie, Georgiju Nikołajewiczu? Ach, o Serpartini! To okropność, nieprawdaż? Po pierwsze - interpretować muzykę - już to jedno jest bezczelnością. Ja tak namiętnie kocham muzykę i za nic, za nic nie dopuszczę, aby ją znieważano. A już poza tym tańczyć bez kostiumu - to... to, nie wiem już co! Wyprowadziłam moją córkę. [...]
>
> **Żorż:** [...] nie podać na afiszu, że Serpartini będzie okryta tylko jednym gałgankiem - to znaczy postawić wszystkich w bardzo niezręcznej sytuacji. Gdybym o tym wiedział, nie zaprowadziłbym tam mojej narzeczonej. [...] Posłuchaj, rzuć te biszkopty. Wstręt bierze, gdy wszystkie obmacasz. Patrz, jak na ciebie patrzy kuzyneczka.
>
> (s. 88 i 89)

Dla typowych osób salonu, jak Pani domu i Żorż, nie istnieje prawdziwa sztuka. Nie mogą jej ani pojąć, ani tym bardziej docenić. Nowe trendy w tańcu gorszą ich mieszczańską moralność eksponowaniem ludzkiego ciała. I tylko to okazuje się dla nich ważne. Nie interesuje ich, co taniec ów miał wyrazić, jak można było go

---

[10] A. Walicki: *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu.* Warszawa 1973, s. 552-557.

odczytać. Całym ich światem jest jedynie trywialna, płaska codzienność, z której nie chcą się wyrwać.

Dla gości salonu wszystko, co nie ma odniesienia do otaczającej ich realnej rzeczywistości, nie istnieje. Liczy się tylko to, co jest tu, teraz, w zasięgu ręki. Ustawienie tych postaci w jaskrawym elektrycznym świetle uwypukla z całą siłą właśnie te wady.

W utworze Błoka świat ujawniony w jaskrawym świątle został skonfrontowany z innym – światem bohaterów gwiaździstej nocy – królestwem Poety. Spowita w błękitną poświatę czarodziejska ulica staje się miejscem niesamowitym. Blask śniegu w świetle gwiazd czyni z niej zjawisko zagadkowe, niezwykłe, pełne romantyzmu i tajemniczości. Sprzyja to uzewnętrznianiu uczuć. Nic więc dziwnego, że w takim właśnie świecie dochodzi do spotkania Błękitnego i Nieznajomej. Para owa na magicznej ulicy wydaje się obdarzona niezwykłymi cechami, pozwalającymi im dotknąć gwiazd, oderwać się od tego, co przyziemne, proste, zwykłe, codzienne. Błękitna poświata stanowi niejako wrota do innego świata, świata ucieleśnionych marzeń. Do takiego wniosku skłania rodzaj i barwa wykorzystanego w widzeniu drugim światła. Błękitna poświata nie jest światłem jaskrawym ani słonecznym, przypomina niesprecyzowany rodzaj jasności, z którego wyłaniają się wymarzone postacie. Następuje więc swoista konfrontacja uniwersum mimetycznie odtwarzającego rzeczywistość i uniwersum tworzącego swoją własną rzeczywistość.

Feeryczna przestrzeń czarodziejskiej ulicy, jak już wspomnieliśmy, to kolejna wykreowana przez Błoka wizja powstała dzięki pozasłownym tworzywom – światłu i barwie. W świat czarodziejskiej Błokowskiej ulicy wprowadzają słowa bohatera lirycznego z ballady *Nieznajoma:* „Иль это только снится мне?" Można odnieść wrażenie, że całe drugie widzenie jest jedynie snem – senną wizją, w której marzenie miesza się z rzeczywistością w błękitnej, nieziemskiej mgle. W tym fragmencie utworu stale obecne są dwa znaki – błękit i cudowna, skrząca się na śniegu poświata. Charakteryzują one świat i przesłanie widzenia drugiego. Obydwa bowiem odsyłają właśnie do innego, lepszego świata, świata spełnionego marzenia, doskonałości i ideału.

Stworzeniu na scenie metafizycznego obrazu służy już sam rodzaj światła wykorzystanego w tym fragmencie sztuki. Czas trwania bowiem świata spełnionego marzenia wyznacza błękitna nieziemska poświata, spowijająca ulicę, postacie, domy. Sprawia ona, że kształty pozbawione są wyraźnych konturów, jak gdyby rodziły się dopiero na scenie, powstawały z odmętów ludzkiej wyobraźni i ukazywały się oczom odbiorcy nie w ostatecznej formie, ale w swoim zarysie. To ona wreszcie powoduje, że „wszystko staje się jak z bajki". Można odnieść wrażenie, że świat ów powstał przed chwilą i za chwilę zniknie, że czar pryśnie, kiedy Poeta zbudzi się ze swojego snu, a na scenie znowu zapanuje zupełnie inny rodzaj jasności.

Omówienie roli i znaczenia tworzyw pozasłownych w całości sztuki byłoby niekompletne, gdyby pominąć jeszcze jeden niezwykle ważny w dramaturgii

przełomu XIX i XX wieku element - gest i ruch. Zwrócił na to uwagę Craig. W myśl jego idei teatr powinien przecież powstawać:

> Z ruchu, ustawienia na scenie i głosu. Gdy mówię o ruchu, rozumiem go zarówno jako Gest, jak i jako taniec.[11]

Zgodnie z tym twierdzeniem w *Budzie jarmarcznej* - pierwszym z dramatów lirycznych Aleksandra Błoka - gest staje się równoprawnym komponentem utworu. Można uznać, że właśnie w tym utworze Błok stworzył obraz, który całkowicie mógłby obyć się bez słów. Gest bowiem - osunięcie się na kolana i złożenie rąk do modlitwy - oddaje siłę uczucia Pierrota do Kolombiny. W komentarzu zaś odautorskim napotykamy taką uwagę dotyczącą tej sceny: „Wszystko dla niego jest niewypowiedziane." Pierrot nie potrafi wyrazić swych uczuć, nie umie o nich mówić, jak gdyby słowa okazywały się zbyt płytkie, trywialne, mogące skazić czystość jego miłości, lub zbyt ubogie, by oddać jej ogrom. Tak ważny więc staje się jego gest - osunięcie się na kolana, złożone jak do modlitwy ręce, wyrażające miłość, uwielbienie Pierrota dla Kolombiny, nabożny dla niej szacunek i cześć, których słowa nie zdołałyby uzewnętrznić.

Pierrot nie wyznaje swojej miłości słowami, gdyż są one dla niego pustym, nic nie znaczącym dźwiękiem. Jego miłość emanuje z całej postaci, gdy widzi ukochaną. Gest także ukazuje niemożność spełnienia miłości. Kiedy Pierrot pragnie podejść do Kolombiny, by jej dotknąć i przekonać się, że istnieje, a na drodze nie stanie mu odwieczny rywal Arlekin, czar pryska. Kolombina znika, zanim Pierrot jej dotknie, co świadczy o nieziszczalności marzeń. Pierrot zostaje sam ze swoją samotnością i rozpaczą. Inni bohaterowie sztuki również uczucia swe wyrażają gestem. Gdy Mistykom wydaje się, że ujrzeli w Kolombinie Śmierć,

> osunęli się na oparcia krzeseł. Jeden z nich bezładnie kołysze nogą. Drugi czyni dziwne ruchy ręką. Trzeci wytrzeszczył oczy.
>
> (s.11)

Przerażeni i zaskoczeni nie wierzyli prawdopodobnie w przybycie Śmierci. A może zaczęli się jej bać albo oczekiwali czegoś innego od postaci, która się im ukazała. Jednak dziewczyna z długim warkoczem pojawiająca się w sztuce Błoka nie jest ani Śmiercią, ani ukochaną Pierrota. O niej, z żalem, Pierrot powie: papierowa narzeczona. Gdy Kolombina ukazuje się na scenie, Mistycy przestają kontrolować swoje odruchy, jakby na chwilę stanęły im serca, rozum zaś nie mógł ogarnąć tego, co się stało. Zamarcie postaci nawiązuje do tradycji dramaturgicznej, w której zaskoczenie, strach i zdziwienie wyrażało milczenie i wielce znaczące znieruchomienie. Zauważmy na marginesie, że sceny takie pojawiły się już

---

[11] E. G. Craig: *Über die Künst ...*, s. 126.

w romantyzmie, np. obraz milczącego tłumu w ostatniej scenie *Borysa Godunowa* Puszkina czy też słynna finałowa niema scena z *Rewizora* Gogola.

Za pośrednictwem wielu gestów dowiadujemy się również o określonym biegu akcji omawianego dzieła:

> Na tle rozpalającej się zorzy stoi, lekko kołysana wiatrem przedświtu, Śmierć w długim białym całunie [...]. Wszyscy z przerażeniem rozbiegają się w rozmaite strony. [...] Jak spod ziemi wyrasta Pierrot i powoli idzie przez całą scenę, wyciągając ręce do Śmierci. W miarę, jak się zbliża, jej rysy zaczynają ożywać. [...] Na tle zorzy[...] stoi [...] - Kolombina.
>
> (s. 17)

W całym fragmencie nie padło ani jedno słowo. Zdarzenia przebiegają w zupełnej ciszy, która wcale nie oznacza zastoju akcji. Słowa nie mogłyby oddać całej dynamiki zmian. W krótkim czasie wydarzyło się przecież bardzo wiele. Zakończył się bal, pojawiła się Śmierć i przeistoczyła się w Kolombinę. Wszystkie zaś zmiany, którym towarzyszył ruch, odbywały się w ciszy, jak gdyby tylko ona mogła oddać całą metafizykę zdarzeń. Każde słowo zakłóciłoby harmonię dwóch światów: nadziemskiego, w którym pojawiła się Śmierć, i teatralnego, gdzie przemieniła się w Kolombinę.

Postacie z Błokowskiej *Budy jarmarcznej* istnieją zatem w świecie gestu, dzięki niemu są zdolne do wyrażania uczuć i za jego pomocą przekazują sobie i odbiorcom określone treści.

Budowanie obrazów i przekazywanie znaczeń za pomocą światła, barwy, dźwięku i gestu stało się zjawiskiem charakterystycznym dla dramaturgii przełomu wieków. Zauważyć jednak wypada, że jedynie utwory Aleksandra Błoka najbliższe są teoriom Reformy. Są bowiem tak skonstruowane, że odczytanie ukrytych sensów naddanych staje się możliwe wtedy, gdy deszyfracji ulegną znaczenia tworzyw pozasłownych.

Tej właśnie deszyfracji wymaga również *Życie człowieka* Andriejewa. Utwór ten należy do nielicznych sztuk cieszących się względną popularnością zarówno w czasach swego powstania (jej scenicznej realizacji dokonał sam Meyerhold), jak i współczesnych, o czym świadczą ciągle powstające jego opracowania.

Ktoś w szarym - główna osoba dramatu - to niewątpliwie personifikacja wyobrażeń o losie, o fatum rządzącym życiem człowieka. Obecność tej istoty zauważamy w każdym momencie trwania sztuki, jak gdyby była ona nieodstępnym cieniem Człowieka. Skojarzenie z cieniem potęguje wygląd Kogoś w szarym:

> Ubrany jest w szarą pozbawioną formy opończę, smutnie okrywającą kontury jego ciała, na głowie ma szary kaptur, pokrywający gęstym cieniem górną część jego twarzy.
>
> (s. 176)

Wykorzystanie szarości jest zabiegiem celowym. Kolor ten, oznaczający nijakość, bezsens, **pozostawanie w cieniu**, staje się jedną z możliwości określenia ludzkiej egzystencji jako bezsensownie powtarzającego się ciągu zdarzeń. Takiemu rozumieniu sprzyja pojawiająca się w całym utworze muzyka, ciągle powracająca ta sama melodia. Oto jak opisuje ją sam Andriejew:

> [...] króciutka, złożona z dwóch fraz muzycznych polka, ze skaczącymi, wesołymi i pozbawionymi znaczenia dźwiękami.
>
> (s. 203)

Polka to taniec polegający na powtarzaniu dwóch kroków, czyli na bezustannym wracaniu do punktu wyjścia. Owa powtarzalność nasuwa skojarzenie z *danse macabre* - tańcem śmierci, jakim, w rozumieniu Andriejewa, może być ludzkie życie. Podobnie pojmował egzystencję człowieka Strindberg, czemu dał wyraz w swojej sztuce *Taniec śmierci*, obrazie nieustannych wzajemnych walk i ludzkich przekomarzań, w które ingerują złe moce. Jednak w utworze Andriejewa postać uosabiająca siły nadprzyrodzone pojawia się zawsze ze świecą. Jeżeli bowiem zinterpretujemy barwę szarości jako wyraz przeciętności, braku wartości i moralności, Ktoś w szarym będzie tylko przykładem bezsensu ludzkiego istnienia. Zapalona świeca i gra jej światła (symbolu długości trwania ludzkiego życia) sprawia, że wizja szarości zaczyna ożywać. Kolor przestaje być jednolity, jak gdyby dopiero się stawał, a nie był. Szary powstaje z połączenia dwóch barw: bieli i czerni, najogólniej rzecz ujmując - symbolu dobra i zła, symbolu radości i smutku. To właśnie drganie światła powoduje, że jednolite ludzkie życie przemienia się w spleciony łańcuch radości i smutku. Trzymana w ręku Kogoś w szarym płonąca świeca - czytelny i utrwalony w tradycji symbol długości ludzkiego życia - zdaje się żyć własnym życiem, niezależnym od tego, które zostało dane Człowiekowi, ale mającym na nie wpływ. Świeca pali się jasnym, równym płomieniem zawsze wtedy, gdy w życiu Człowieka mają nastąpić zdarzenia dla niego pozytywne, np. zawodowy sukces. Silny, jasny płomień świecy wydobywa z otaczającej go szarości tony zbliżone do bieli, czyli niejako antycypuje pozytywne zdarzenia ludzkiej egzystencji. Jednak świeca nigdy nie spala się równym płomieniem. Czasami migocze, jak gdyby miała za chwilę zgasnąć. Tak dzieje się w scenach eksponujących nieszczęścia Człowieka. Płomień świecy drży w ciemnościach i wtedy na ludzkie życie pada cień, przeważa druga barwa będąca komponentem szarości - czerń. Zaprezentowano, jak z jednej strony los człowieka wydaje się zależeć od kaprysów losu i spadających nań nieszczęść - podkreśla to obecność szarości i powtarzająca się melodia; z drugiej zaś - ludzka egzystencja jawi się czymś więcej niż pasmo udręk i nieszczęść. Jak długo trwa życie, stanowi łańcuch płaczu i śmiechu, zdarzeń niefortunnych i takich, które mogą dawać szczęście.

Inaczej wykorzystał możliwości, jakie daje barwa, Stanisław Wyspiański w *Weselu*, stanowiącym specyficzną odpowiedź dramaturga nowatora na postulaty wielkich Reformatorów. Pojawiająca się w ostatnich scenach dramatu postać

Chochoła (uznana za próbę realizacji idei nadmarionety[12]) to jeden z kluczowych symboli utworu. Należy jednak podkreślić, że nie tylko słowa (wypowiedzi) Chochoła są jedynym i ostatecznym kluczem odkrywającym właściwy udział tej figury w całości dzieła. Interesującym zagadnieniem staje się głównie zabarwienie „odzienia" Chochoła.

Chochoł, jeżeli nie liczyć tego, że jest on figurą ożywioną, nie różni się wizualnie od swojego pierwowzoru – chochoła z ogrodu, czyli powiązanej słomy chroniącej rośliny przed mrozem. Żółty kolor słomy symbolizuje marazm, zastój i bezsens życia[13]. Takie rozumienie roli Chochoła sugeruje dodatkowo jego sposób poruszania się i oddziaływania na inne postacie sztuki. W ostatniej scenie Chochoł prowadzi bohaterów dramatu do tańca w kole, w którym wykonywać będą ciągle te same ruchy, jak gdyby przeobrazili się w bezduszne, mechaniczne kukły. Pozbawieni własnej woli bohaterowie pogrążają się w marazmie, nie są zdolni do działania, myślenia i normalnego życia, czego wyrazem staje się ów chocholi taniec. Taka interpretacja nie wyczerpuje wszystkich możliwości wyjaśnienia roli tej postaci. Słoma okrywająca Chochoła to pozbawiony życia, niepotrzebny, jak się wydaje, produkt roślinny. Kiedy jednak ze słomy powstaje chochoł, nabiera ona innego, ważniejszego znaczenia. Staje się otuliną, wierzchnią skorupą, przez którą nie może przedostać się z zewnątrz nic, co mogłoby zniszczyć tlące się w środku życie. Słoma sprawia, że roślina przetrwa zimę i na wiosnę zbudzi się do nowego życia. Jeżeli więc spojrzeć na postać Chochoła z takiego punktu widzenia, staje się ona symbolem przetrwania, wyciszenia funkcji życiowych, uśpienia, ale nie snu, z którego nie można się obudzić. Wydaje się, że w taki sposób nawiązuje Wyspiański do pamiętnych słów z *Dziadów* Mickiewicza:

> [...] Nasz naród jak lawa,
> Z wierzchu zimna i twarda, **sucha** i plugawa,
> Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi,
> Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.[14]

Jeżeli zatem barwa kojarzy się z zastojem i marazmem, a sama słoma umożliwia zachowanie życia nawet w stanie uśpienia, należy nieco inaczej, niż proponują to badacze, spojrzeć na Chochoła. Tą postacią bowiem Wyspiański mógł wyrazić nadzieję na przebudzenie się narodu polskiego po latach niemocy i liczyć na zryw do walki o niepodległość. Chochoł nie stanowi w takim rozumieniu personifikacji marazmu, w którym pogrążył się naród, lecz symbolizuje wymuszone pogodzenie się z tym, co dzieje się w danej chwili, ale nie powinno trwać wiecznie. Nie sposób przecenić roli tworzyw pozasłownych w dramatach prze-

---

[12] Szerzej na ten temat zob.: K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie – idee – zdarzenia.* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984.

[13] Symbolikę koloru żółtego omawia W. Kopaliński: *Słownik symboli ...*, s. 506.

[14] A. Mickiewicz: *Dziady.* W idem: *Dzieła.* T. 3. Warszawa 1995, s. 209, podkreślenie – J. G.

łomu XIX i XX wieku i pominąć akcentujące ich znaczenie teorie Reformatorów. Tworzywa te bowiem oddają w omawianych dotychczas utworach te znaczenia, które dramaturgom wydawały się najważniejsze.

Zdolność tworzyw pozasłownych do sugerowania określonej wizji na scenie pobudzała inwencję twórczą dramaturgów. Oczywiście, nie wszyscy w jednakowy sposób kierowali się postulatami Reformy. Wielu poprzestało na wykorzystaniu i dowartościowaniu w swoich sztukach tylko jednego z gloryfikowanych przez Reformatorów tworzyw, co też zasługuje na uwagę. Można bowiem na ich przykładzie prześledzić skomplikowany proces dostosowywania dramatu i teatru do wymogów pierwszego etapu Reformy. O znaczeniu tego procesu i o związanych z nim kontrowersjach świadczy zasięg oddziaływania Reformy na dramaturgię zachodnioeuropejską.

Próby wykorzystania światła do przekazania idei utworu charakteryzują chociażby dramat Hugo von Hofmannsthala *Każdy*. Jego semantyka nie opiera się jednak na opozycji światła i ciemności lub światła jaskrawego i subtelnego. Światło w dramacie Hofmannstala nie ma mocy kreowania innej rzeczywistości, tak jak miało to miejsce w *Nieznajomej* Błoka, gdzie z błękitnej poświaty wyłaniał się baśniowy świat. Jedynym światłem w sztuce austriackiego dramaturga jest płomień świecy. Nie stanowi on jednak kolejnego symbolu upływania ludzkiego życia, nie jest też drogowskazem (jak w *Pieśni losu* Błoka). Płomień świecy i tworzony przezeń znak teatralny pojawia się tylko i wyłącznie z pozytywnym bohaterem dramatu. Postacią taką jest Matka Każdego, którą utwór tak przedstawia:

> W oddali widać Matkę Każdego idącą na poranną mszę. Jej postać oświetla niesiona przez służącego świeca.
>
> (s. 392)

Wydaje się, przynajmniej to sugerują przywołane słowa komentarza odautorskiego, że Matka Każdego wyróżnia się wśród tłumu ludzi otaczających jej syna. Postać naznaczona światłem jest przecież w tradycji europejskiej najbardziej czytelnym znakiem dobra. Wskazują na to powszechne sposoby przedstawiania świętych chrześcijańskich z aureolą światła wokół głowy. Pomimo złego traktowania przez syna, jego lekceważenia i arogancji, Matka nie odwraca się od Każdego, ale w najbardziej dramatycznej chwili jego egzystencji modli o zbawienie jego duszy i nawrócenie. Jej dobroć, życzliwość, pobożność i wiara silnie kontrastują z uczynkami Każdego, który trudniąc się lichwą, szczególną przyjemność czerpie z doprowadzania do ruiny wszystkich zwracających się do niego o pomoc. I dlatego, jak się wydaje, wejście Matki poprzedza światło. Pojawi się ono również na twarzy Każdego, ale wówczas dopiero, gdy uwierzy w moc istniejącą ponad nim, ukorzy się i odpuszczone zostaną mu jego winy. Twarz Każdego, dotąd pozbawiona blasku, rozświetli się, jak gdyby odbijało się na niej zwycięstwo dobra nad

złem. W taki właśnie sposób ukazana zostaje jego przemiana. Wrażenie całkowitego nawrócenia i oczyszczenia z grzechu podkreślają wypowiadane w chwili schodzenia do grobu słowa: „O Boże, Zbawco wspomagaj mnie / Do Boga wołam o miłosierdzie." Hofmannsthal posłużył się światłem, by wyeksponować podniosłość chwili i zwrócić uwagę na znaczące przemiany osobowości bohatera.

Podobnie jak w *Nieznajomej* Błoka, w dramacie Hofmannsthala światło odgrywało niezwykle znaczącą rolę – ujawniało wszystkie pokłady znaczeniowe utworu, niedostępne w procesie czytelniczej percepcji. Jak się wydaje, powierzenie światłu ważniejszej funkcji niż w dotychczasowej dramaturgii wynikało z oddziaływania teorii Appii, dla którego było ono jedną z głównych części składowych utworu scenicznego, decydującą o jego sensach i wpływającą na właściwy odbiór dzieła.

Równie ważną pozycję w postulatach Reformatorów (w tym przywołanego tu Appii, zafascynowanego teorią Wagnera o *Gesamtkunstwerk*), jak również w dramatach związanych z Reformą, zajmował dźwięk i muzyka. Tworzywa te sugerowały różne możliwości interpretacyjne i antycypowały negatywne zjawiska, wydarzenia i postępowanie bohaterów.

W taki sposób posługiwali się dźwiękiem w dramatach szczególnie Hugo von Hofmannsthal, August Strindberg i Fiodor Sołogub. Pomimo iż u każdego z wymienionych dramaturgów spotyka się inny rodzaj dźwięku, inną tematykę utworu i inne przesłanie, to rola tego tworzywa pozostaje w ich dziełach taka sama.

Niewątpliwie najmniej kontrowersji budzi i najbardziej jednoznaczny jest dźwięk pojawiający się w utworze Hugo von Hofmannsthala *Błazen i śmierć*. Motyw muzyczny został wprowadzony prawie na samym początku dramatu. Melodia skrzypiec, początkowo cicha i delikatna, w miarę rozwoju akcji staje się coraz bardziej intensywna, by wreszcie u samego końca przerodzić się w jedyny wyeksponowany komponent sztuki. Oto jak pojawia się w dramacie:

> Poza sceną brzmi tęskna i poruszająca melodia skrzypiec, najpierw z oddali, później coraz bliżej, jak gdyby dochodziła z sąsiedniego pokoju.
> (s. 14)

Już pierwsze tony budzą w bohaterze dziwny niepokój pomieszany ze zdziwieniem, jak gdyby muzyka słyszana z oddali i stopniowo przybliżająca się nie była zwyczajnym odgłosem dochodzącym często zza okien, ale zwiastunem czegoś niesamowitego, nieziemskiego:

> **Claudio:** [...] Muzyka?
> Tak dziwnie porusza duszę!
> Czyżbym popadał w obłęd?
> Wydaje mi się, że takich tonów
> Nigdy nie słyszałem, gdy na skrzypcach grał człowiek.
> (s. 15)

W miarę wzrostu jej natężenia błazen – nieszczęśliwy człowiek, który zatracił się w poszukiwaniu sensu życia do tego stopnia, że nie zauważył upływu czasu – odczuwa coraz większą bliskość śmierci. Dokonuje zatem swoistego rachunku sumienia. Uświadamia sobie, że życie przeciekło mu między palcami. Muzyka skrzypiec staje się więc dla niego muzyką śmierci, bo gdy rozbrzmiewa, całe życie przesuwa mu się przed oczami. Może właśnie dlatego, by mógł spokojnie, zanim stanie przed sądem losu, dokonać rozrachunku ze swoimi czynami i pożegnać się z tym, co było mu drogie i bliskie. Umożliwia mu to tylko muzyka, która zapowiada koniec jego doczesnego życia. Melodia skrzypiec – instrumentu Śmierci – ma moc przywoływania istot z krainy zmarłych, dzięki czemu główny bohater konfrontowany jest ze swoją przeszłością. Dlatego też, jak się wydaje, w utworze Hofmannsthala Śmierć nie jest czymś przerażającym, chociaż ciągle ostatecznym. Nie pojawia się z kosą, jak przerażająca istota ze średniowiecznych rycin, całkowicie obca ludzkiej naturze. Śmierć trzyma skrzypce, z których płynie muzyka – zapowiedź śmierci Claudia. Grana melodia ma niespotykaną i nieznaną moc – przyzywania istot z krainy umarłych. Kontakt z osobami, które kiedyś coś dla Claudia znaczyły, były mu drogie i bliskie, powoduje, że bohater zaczyna odczuwać pragnienie połączenia się z nimi, przestaje zatem bać się śmierci. Nie jest ona dla niego końcem, lecz początkiem kolejnego etapu. Przy dźwięku starej ludowej melodii ukazuje się Claudiowi jego matka i narzeczona, co ułatwia mu rozrachunek i pożegnanie z minionymi dniami. Przy akompaniamencie skrzypiec Claudio wreszcie umiera:

> W pokoju dalej jest ciemno. Na dworze widać grającą na skrzypcach Śmierć, idącą na przedzie, za którą podążają Matka, Dziewczyna i blisko nich podobna do Claudia postać.
>
> (s. 31)

Ostatnia scena rozgrywająca się przy dźwiękach skrzypiec sugeruje zatem odbiorcy śmierć głównego bohatera. To muzyka towarzyszyła jego ostatnim chwilom, zapowiedziała je, otworzyła symboliczne wrota do krainy, gdzie znajdują wieczną siedzibę duchy. Nie sposób przecenić roli muzyki zarówno w procesie odbioru czytelniczego, jak i teatralnego. Niepokoi ona odbiorcę oraz bohatera, budzi niepokój, ale nie przerażenie i paraliżujący strach, związany ze zbliżaniem się końca życia. Utwór, właśnie dzięki obecności w nim melodii wygrywanej na skrzypcach, łagodnej i pięknej, przedstawia dalekie od utrwalonego w tradycji widzenie śmierci, umożliwiając tym samym wiele interpretacji powstałej sytuacji. Muzyka sprawia, że nie odbieramy śmierci jako końca doczesności, po której następuje pogrążenie w niebycie, ale jako początek nowego, innego etapu istnienia człowieka.

Melodia skrzypiec w utworze Hofmannsthala spełnia funkcję, jakiej nie powierzano wcześniej innemu niż słowo tworzywu. Dotąd odgrywała rolę miłego, ale mało ważnego – z punktu widzenia przesłania utworu – elementu, często

zresztą lekceważonego w czasach znacznego rozdziału dramatu i teatru. Wydaje się więc, że w dramacie *Błazen i śmierć* muzyka spełnia funkcję, jaką wyznaczały jej teorie Appii, stanowi również emocjonalne dopełnienie tekstu dramatu. Podobnie jak i w wypadku innych sztuk powstałych na przełomie stuleci i związanych z Reformą.

W *Zwycięstwie śmierci* Sołoguba nieskomplikowana intryga utworu osnuta wokół dążenia głównej bohaterki - Algisty - do osiągnięcia za wszelką cenę zamierzonego celu, nie stanowi być może najbardziej interesującego wątku. Znacznie ciekawsze od słów stają się w dramacie dźwięki kurantów i dzwonów, wprowadzone do akcji w najbardziej nasyconej wizjonerskimi elementami ostatniej scenie utworu. Wtedy właśnie Algista, przyzywana przez matkę, powstaje z martwych, by odzyskać ukochanego Króla, którego niegdyś podstępem zdobyła. Przybyciu Algisty z krainy zmarłych towarzyszą dziwne znaki - tak chętnie widziane przez Reformatorów teatru metody wyrażania znaczeń utworu - w postaci dźwiękowych bodźców:

> Algista podnosi się i woła:
> **Algista:** Śpiący powstańcie!
> Za oknem słychać bijące kuranty. [...] Zamek powoli napełnia się cichymi, ale coraz bardziej natarczywymi szumami i stukotami.
>
> (s. 49)

W ten właśnie sposób rozpoczyna się prowadzona zza grobu zemsta Algisty. Przy wtórze kurantów, szumów i stukotów przerywających ciszę nocy przychodzi ona po to, co wydawało się jej własnością. Bijące kuranty nie oznaczają jednak w utworze przemienności pór dnia, upływu czasu, choć takie ich znaczenie funkcjonuje w tradycji, lecz sygnalizują powstanie nowego świata, miejsca, innej rzeczywistości, gdzie nie obowiązują reguły szarej codzienności, gdzie martwi żyją i mogą domagać się sprawiedliwości. Odgłosy zamkowych kurantów symbolicznie otwierają bramę, stanowią swoisty klucz do zamkniętych podwojów świata umarłych. Słysząc je, Algista mówi: „W tej strasznej godzinie tylko martwi są żywi!" Ów dźwięk zamkowych kurantów pozwala Algiście wrócić na krótką chwilę do świata żywych. Wraz z muzyką kurantów zamek zaczynają wypełniać szmery, szumy, zagadkowe hałasy, zza okien dobiega wycie psa. Te odgłosy budują nastrój niesamowitości, strachu i grozy. Wybijające „straszną godzinę" kuranty umożliwiają bohaterce powrót i zawładnięcie światem przerażonych żywych postaci. Melodia cerkiewnego dzwonu, wzywającego prawdopodobnie na poranne nabożeństwo, nie zamyka, wbrew uświęconej tradycji, wrót do innego wymiaru. W historii kultury porannym dzwonom przypisuje się moc pokonywania sił nieczystych - gdy rozkołyszą się dzwony świątyni, kończy się panowanie zła i rozpoczyna dzień. W *Zwycięstwie śmierci* odebranie temu odgłosowi jego konwencjonalnego znaczenia ma na celu zbudowanie przerażającej wizji. Gdy „zza okien dobiegają uderzenia cerkiewnego dzwonu", Algista

zachowuje jeszcze tyle siły, by zdążyć wypowiedzieć do Króla słowa: „stań się kamieniem". Dopiero wtedy pada u jego stóp, a sam Król rzeczywiście kamienieje.

Omawiane tu dramaty: *Król na placu, Życie człowieka, Błazen i śmierć, Zwycięstwo śmierci*, łączy znacząca rola muzyki i dźwięku, które budzą określone uczucia, konstruują akcję, tworzą wizję i wpływają na odbiór dramatu. Podobną rolę odgrywają elementy akustyczne w dramacie Strindberga *Do Damaszku*. Występuje tu jednak dźwięk specyficzny, nietypowy i niezwykle nośny znaczeniowo. W swoich teoriach Craig pojmuje dźwięk różnorako, nie ogranicza go, mówi jedynie o jego roli, nie definiując tego pojęcia i nie określając pochodzenia. Wynika z tego, że dźwiękiem może być również ludzki głos, jeżeli wypowiadane słowa nie funkcjonują jedynie w sferze znaczeń, ale przede wszystkim w sferze brzmień.

Dźwiękowym komponentem dramatu *Do Damaszku* jest brzmienie łacińskiego tekstu wypowiadanego półgłosem przez dominikanina w centralnej części sztuki. Tekst ów bowiem funkcjonuje w utworze przede wszystkim jako dźwięk, mniejszą rolę odgrywa znaczenie słów. Łacińskiej formule towarzyszy muzyka katolickiego *Requiem*. Nie bez znaczenia jest również fakt, że formułę tę recytuje dominikanin, a więc przedstawiciel najbardziej surowego zgromadzenia zakonnego, wsławionego niezwykłą gorliwością w służbie Inkwizycji[15]. Wystarczy wspomnieć, że właśnie dominikanie wytaczali większość procesów o czary czy herezje, oni też najbardziej poświęcali się służbie czystości świętej wiary katolickiej. Wypowiadany przez przedstawiciela nieprzejednanego zgromadzenia zakonnego łaciński, czyli obcy i nieznany, tekst przepojony surowością przeraża w większym stopniu, niż uczyniłyby to słowa powszechnie zrozumiałego języka. Kulminacyjna scena sztuki Stridberga *Do Damaszku*, co należy wyraźnie zaakcentować, obfituje w cytaty z *Pisma Świętego*. Jednak wszystkie one (poza przytoczonym niżej fragmentem) są wprowadzone do utworu w tłumaczeniu – nie zaś w łacińskim oryginale. Łacińskie słowa zostały zatem wyeksponowane celowo. Uważniejszy wgląd w treść utworu pozwala sądzić, że autor chciał zwrócić uwagę na samo brzmienie łacińskich wyrazów, tak ułożonych, by mogły one wywoływać w odbiorcy określone doznania. Tym bardziej że kolejne cytaty z *Księgi Powtórzonego Prawa* zostały zaczerpnięte z tłumaczeń Biblii na języki narodowe. Dominikanin jednak po łacinie rzuca klątwę na Nieznajomego – głównego bohatera utworu:

Quantus temor ist futurus
Quanto judex ist venturus
Cuncta stricte discussurus.
Turba mirum spranges sonum
Per sepulchra regionum

---

[15] O historii Inkwizycji w: K. Descher: *Ciemne karty historii Kościoła*. Warszawa 1998.

Coget omnes ante thronum
Mors supebit et natura
Judicandi responsura
Liber scriptus proferetur
In quo totum continetur
Unde mondus judicetur
Judex ergo cum sedebit
Quidquid letet apperebit
Nil inultum reparebit.[16]

Autor nie tłumaczy tych słów ani nie podaje źródła, z którego zostały zaczerpnięte, co zmusza odbiorcę do skoncentrowania uwagi jedynie na aspekcie dźwiękowym słowa, na jego specyficznym metrum, opartym na czterostopowym jambie, na instrumentacji głoskowej (nagromadzenie brzmień spółgłoskowych *r* i *t*) i powtarzalnym układzie potrójnych rymów dokładnych. Wszystko to składa się na miarowo powtarzający się, natarczywy, docierający do każdego zakątka świadomości i przerażający dźwięk. Wyeksponowanie brzmienia zamiast – tak powszechnie akceptowanego i nierozłącznie związanego ze słowem – znaczenia sprawia, że przed widzem w teatrze i uważnym czytelnikiem rysuje się wyraźna wizja Sądu Ostatecznego (do czego nawiązują inne, przetłumaczone na język utworu cytaty z *Księgi Powtórzonego Prawa*). Wizja ta, w której obok surowego zakonnika pojawiają się obce słowa, budzi niepokój. Wydaje się bowiem, że stojący przed Sądem człowiek obawia się niesprawiedliwego wyroku, jak zdarzało się niegdyś przed sądami Inkwizycji, boi się niezrozumienia i przeklęcia. Można zatem mniemać, że łaciński tekst implikuje właśnie obraz otwierający w utworze inną, metafizyczna sferę, do której zwykły człowiek nie ma dostępu. Tłumaczyłoby to ciągłe wątpliwości Nieznajomego, który zatrzymawszy się na drodze do nawrócenia, nigdy nie osiąga tego celu. Bez względu więc na to, czego dowodzi-

---

[16] Jest to jedyny w tekście utworu Strindberga fragment w wersji łacińskiej. Można go porównać z tekstem *Vulgata, Apokalipsis* 1, 7–8; 5, 1; 20, 11–13. W wolnym przekładzie filologicznym ten fragment dramatu Strindberga brzmi:

Zbliża się wielka bojaźń,
Bo oto wielki Sędzia przychodzi
Do całego rozproszonego ogółu.
Dziwny dźwięk trąb
Niosący się przez wiele krain
Zgromadzi wszystkich przed tronem.
Wszystkie stworzenia wezwane do życia
Staną tam ogłuszone śmiercią.
A Pan i Sędzia wyda na nie wyrok.
Sądzić zaś będzie według ksiąg,
W których wszystko zostało zachowane.
Cokolwiek było dotychczas ukryte, wyjdzie na jaw
I nic nie pozostanie bezkarne.

Fragment ten nawiązuje do wielu ksiąg *Pisma Świętego*, jako że i sama *Apokalipsa św. Jana* stanowi w wielu miejscach kompilację wcześniejszych ksiąg. Przytoczony cytat nawiązuje do: Dn 7, 13; Za 12, 10–14; J 19, 37; Łuk 23, 27–28; Mt 25, 31–33; Pwt 27, 24.

łyby słowa Nieznajomego, dla sądzących pozostają jedynie pozbawionym znaczenia dźwiękiem, tym samym, czym dla odbiorcy wypowiedziana przez dominikanina klątwa. Można przypuszczać, że wprowadzenie łacińskiego tekstu do utworu, a w konsekwencji odwrócenie hierarchii ważności sfer funkcjonowania słowa (brzmienie stanowi najważniejszy element) miało na celu ukazanie nicości człowieka wobec „sędziego, który przychodzi" („judex ist venturus"). Rytmiczny łaciński wiersz staje się przerażającym, bo niezrozumiałym, obcym i niedostępnym składnikiem dzieła, mającym za zadanie ukształtowanie niezwykłej wizji scenicznej. To wizja Sądu Ostatecznego, która ma doprowadzić bohatera sztuki do nawrócenia. Końcowe fragmenty utworu, w których Nieznajomy, po raz kolejny ogarnięty wątpliwościami, odrzuca wszystkie prawdy wiary, świadczą, iż nie nawróci się on zupełnie, w przeciwieństwie do świętego Pawła w drodze do Damaszku. Sprawiła to, jak można sądzić, groza łacińskiego tekstu. Słysząc niezrozumiałą, obcą i budzącą niepokój klątwę, człowiek uświadamia sobie znikomą wartość jego słów dla Boga. Bohater utworu stracił nadzieję, iż kiedykolwiek zostanie wysłuchany (jego słowa są również pustym dźwiękiem) i sprawiedliwie osądzony.

Uczucia, jakie budzi brzmienie łacińskiego tekstu miały być, przypuszczalnie, swego rodzaju usprawiedliwieniem dla ciągle wątpiącego bohatera. Oznaczają wieczną niepewność każdego człowieka i jego bezustanne poszukiwanie.

W świetle powyższych spostrzeżeń stwierdzić należy, że rozpatrywane utwory charakteryzuje wyjątkowa wielotworzywowość, polegająca na takim zintegrowaniu utworu, które zakłada jego odczytanie przez pryzmat wszystkich tworzących go elementów. Rolę światła, barwy, dźwięku i gestu jako komponentów o największym znaczeniu podkreślała przede wszystkim dramaturgia przełomu wieków. Bez wątpienia stało się tak za sprawą głośnych w owym czasie teorii Reformatorów, które zakładały, że właśnie te elementy stanowić powinny podstawę spektaklu teatralnego. Każdy z wymienionych składników ma moc tworzenia wizji. Tym samym więc w procesie transformacji utworu w spektakl teatralny właściwe wykorzystanie barwy, światła i muzyki umożliwia powstanie na scenie sugestywnego, wywołującego niezwykłe skojarzenia, niespotykanego obrazu. Dramat, na którego podstawie powstać może nowatorskie przedstawienie, będzie więc nie tylko zapisem poszczególnych wypowiedzi (odtwarzanych później na scenie), ale także uwiecznieniem kolejnych dźwiękowo-wizualnych obrazów (zwanych przez Craiga wizjami), zmuszających wyobraźnię odbiorcy do rozmaitych ich interpretacji.

W naszym rozumieniu tworzywom pozasłownym została przypisana w dramaturgii przełomu wieków również rola charakteryzowania postaci i tworzenia nastroju, a także konstruowania specyficznego uniwersum. Odkrywały one osobowość postaci i zwracały uwagę odbiorcy na niezwykłe wydarzenia, mające miejsce w świecie innym niż realny, tworzonym właśnie przez światło, bar-

wę, muzykę i dźwięk. Ten świat poetyckich wyobrażeń pozwalał oderwać się od szarej rzeczywistości życia oraz zetknąć się z tym, co zasługuje na miano prawdziwej sztuki.

Jak już zasygnalizowano, tworzywa pozasłowne funkcjonowały w dramaturgii wcześniejszych epok, które miały charakterystyczny dla siebie system gatunkowy i poetycki. Omawiane utwory powstają w okresie, gdy dominantą kompozycyjną i znaczeniową literatury stał się symbol, za pomocą którego tworzono i odczytywano utwory literackie. W teatrze jednak symbol (częstokroć mylony z rekwizytem) przekształca się w procesie semiotyzacji w znak teatralny. Ten z kolei może mieć trojaki charakter: metafory, metonimii i alegorii[17]. Symbol tak pojmowany nie oddaje znaczenia, jakie ukrywają tworzywa pozasłowne w dramatach związanych z Wielką Reformą Teatru. Tworzywa te bowiem stanowią budulec wizji inspirującej odbiorcę do własnych interpretacji, twórcę zaś teatru do kreowania spektaklu przez duże S.

Przesycenie dramatu znakami jego wizji scenicznej przyczyniło się do powstania czegoś na kształt przedstawienia symbolistycznego, w którym wykorzystane środki ekspresji pozasłownej obdarzono niektórymi cechami symbolu (nie były one całkowicie dowolne, lecz oparte na powszechnie znanym związku pomiędzy *signifiant* i *signifé*) oraz umożliwiono im spełnienie funkcji samowystarczalnych narzędzi wypowiedzi artystycznej. W konsekwencji na scenie powstała wizja „pewnego uniwersum, które wykorzystując elementy świata rzeczywistego [barwę, dźwięk i światło – J. G.] odsyła widza do świata innego, niż przez niego postrzegany"[18].

Jednak by owo uniwersum, tak wyraźnie zainicjowane w tekście dramatycznym, mogło powstać na scenie, tekst dramatu musi spełnić wszystkie wymogi, jakie stawiały przed nim teorie Wielkiej Reformy.

Teza ta, jakkolwiek nie pozbawiona prawdziwości, wywołuje wiele kontrowersji. Zakłada bowiem, że jedynie teatr współczesny czasowi powstania sztuki, wyposażony w odpowiedni warsztat może wystawić ów dramat. Czy jednak rzeczywiście oznacza to, że sceniczna realizacja utworów związanych z nurtem Reformy w innym niż przystosowany do jej wymogów teatrze jest niemożliwa?

Twierdząca odpowiedź na tak postawione pytanie byłaby zbytnią gorliwością - obecnie, a więc prawie sześćdziesiąt lat od zakończenia Reformy dokonuje się scenicznych realizacji *Wesela* czy *Każdego*. W odniesieniu do analizowanej dramaturgii warunkiem właściwego wystawienia danego utworu w teatrze jest respektowanie znaczeń, jakie kryją w sobie barwa, dźwięk i światło. Prawdopodobnie więc dramaty te wymagają teatru innego niż ten oparty na tradycji happenin-

---

[17] P. Pavis: *Słownik terminów teatralnych*. Przeł. S. Świontek. Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 600-603.

[18] Szerzej na ten temat zob.: J. Brach: *O znakach literackich i znakach teatralnych*. W: *Problemy teorii...*, s. 171-18

gu, różnego od sceny teatru nagiego czy absurdalnego. Jednak poddają się realizacji w innej, zbliżonej do współczesnej im konwencji. Na pewno nadają się do wystawienia w konwencji widowisk multimedialnych, wspieranych techniką komputerową oraz w nieograniczonym w swych możliwościach teatrze telewizji. Dramaty te są mniej podatne na wszelkie unowocześnienia i modernizacje dostosowujące je do aktualnie obowiązujących trendów (właśnie ze względu na tak precyzyjnie określony w nich kształt sceniczny). Każda ingerencja w ich wewnętrzną strukturę może doprowadzić, jeżeli nie do całkowitego unicestwienia wizji tworzonej przez wizualno-akustyczne komponenty dramatu, to z całą pewnością do zmiany odcienia znaczeniowego dzieła.

Omawiane sztuki powinny znaleźć miejsce w dostosowanym do ich specyfiki teatrze, on zaś winien je wystawić, chociażby dlatego, że w ich kształcie scenicznym doceniono typowo teatralne tworzywa.

Przyznać należy, choć z punktu widzenia Reformatorów pewnie z głębokim żalem, że całkowite usunięcie słowa z dramaturgii każdego okresu – w tym i przełomu XIX i XX wieku – nie wydaje się możliwe. Wielkie życzenie Craiga:

> Wierzę w to, że dramaty nie powinny niczego opowiadać. Nie sądzę przy tym, że nie powinno się w nich słyszeć żadnego wypowiadanego słowa, chociaż **byłoby to olbrzymim błogosławieństwem,** ale to, co się dzieje, winno pozostawać tajemnicą.[19]

ostało się, podobnie jak i jego poprzednia idea dotycząca zastąpienia aktora nadmarionetą, jedynie w sferze nigdy nie zrealizowanych planów i pragnień. Nowatorstwo analizowanych utworów dramatycznych nie polega więc na usunięciu słowa z ich struktur, bo oznaczałoby to przecież, z czym trudno polemizować, unicestwienie dramatu. Dramaturdzy **rozszerzyli zasób tworzyw dramatu** – jego sensy zamaskowane zostały w barwie, świetle i dźwięku. Za pomocą tych tworzyw pozasłownych na scenie powstawać mogą różnego rodzaju sugestywne, magiczne, skłaniające do różnych interpretacji, budujące nastrój, a nade wszystko dające widzowi poczucie bycia w teatrze wizje, których pojawienia się w teatrze oczekiwał Craig. Właśnie oddziaływanie budowanych przez barwę, dźwięk i światło obrazów scenicznych na świadomość odbiorcy pozwala tworzyć w jego wyobraźni poetyckie obrazy sugerowane przez autorów dramatów.

Wykorzystanie innych niż słowo tworzyw do przekazania sensów utworu zbliża dramaturgię przełomu stuleci do odpowiednich teorii teatralnych tych czasów. W omawianych dramatach występowały na równi ze słowem, a przede wszystkim miały zdolność samodzielnego konstruowania określonych wizji, które z kolei nie deformowały przesłania utworu. Należy ciągle mieć na uwa-

---

[19] G. Craig: *Thowards a New Theater,* s. 15. Cyt za: J. Fiebach: *Von Craig bis Brecht.* Berlin 1975, s. 86, podkreślenie – J. G.

dze to, że: „Postać, w jakiej dramat teatralny z racji swojego przeznaczenia dociera do odbiorcy, nie jest postacią, językową, lecz postacią zorganizowaną z tworzyw rozmaitych, w tym **także, acz niekoniecznie, z tworzywa językowego**."[20]

Zaprezentowany materiał dowodzi prawdziwości tych słów. Składniki kształtu scenicznego dramatu są równoprawnym wobec słowa jego tworzywem. Dramaturgia przełomu stuleci ukazała różne możliwości pozbawienia słowa jego prymarnej roli. Jeżeli więc powstały dramaty, w których na równych prawach funkcjonowały różnorakie tworzywa, o co walczyli Reformatorzy, można stwierdzić, że ich idee zostały urzeczywistnione. Choć ta realizacja nie jest ostateczna ani najpełniejsza, ale przetrwała próbę czasu - i to liczy się najbardziej.

---

[20] S. Skwarczyńska: *Dramat literatura czy teatr?* W: *Problemy teorii...*, s. 225, podkreślenie - J. G.

Uwagi końcowe

Proces reformowania teatru nie zakończył się wraz z finałem pierwszego etapu Reformy. Rok 1916, formalnie wyznaczający jego kres, nie stanowi nieprzekraczalnej cezury; wyznacza raczej zdecydowany zwrot ku praktyce w działalności twórców teatralnych, oznaczający niejednokrotnie daleko idące przekształcenia postulatów Prawodawców Reformy. Wkrótce pojawią się postacie, które na stałe wejdą do panteonu twórców historii teatru. Wsiewołod Meyerhold, Bertolt Brecht, Jewgienij Wachtangow, Juliusz Osterwa, Erwin Piscator, Max Reinhardt – rozpoczną swoją działalność w drugim okresie Reformy i to ich nazwiska, co może wydać się paradoksalne, pozostaną w świadomości szerszych kręgów odbiorców. Oni również, korzystając z doświadczeń swoich poprzedników – Craiga, Appii i Fuchsa – czerpiąc z ich pism i wypowiedzi teoretycznych, stworzą zupełnie inny typ teatru. Być może w mniejszym stopniu kreacyjny i wizjonerski, za to bardziej dostosowany do ówczesnych możliwości technicznych. Potrzebował on zatem innych sztuk niż te odzwierciedlające koncepcje pierwszego etapu. Nie znaczy to jednak, że o wcześniejszych utworach zapomniano. Jak już wspominaliśmy, w teatrze Meyerholda dokonano scenicznej realizacji sztuki Andriejewa *Życie człowieka*[1]. Chociaż było to zjawisko jednostkowe, świadczyło o zainteresowaniu kolejnego pokolenia Reformatorów dziełami minionej epoki. Wszyscy oni stali się mniej lub bardziej wiernymi uczniami swoich mistrzów. W Rosji oprócz Meyerholda wkrótce rozpoczął działalność Jewgienij Wachtangow – ten sam, którego teatr do dnia dzisiejszego funkcjonuje na moskiewskim Arbacie. Ten bodaj najwybitniejszy, najwierniejszy i oddany Stanisławskiemu uczeń stworzył własny program teatralny, który nazwał realizmem fantastycznym. Próbując połączyć poszukiwania Stanisławskiego i Meyerholda, stworzył najbardziej znane, ale i tragiczne dla siebie przedstawienie. Przemówienie do widzów na próbie generalnej *Księżniczki Turandot*, „tragikomicznej bajki chińskiej", zamknął słowem „skończyłem". I rzeczy-

[1] O realizacji *Życia człowieka* w teatrze Meyerholda pisze sam reżyser w idem: *Przed rewolucją*. Przeł. J. Koenig, A. Drawicz. Warszawa 1988, s. 202.

wiście - nigdy nie zobaczył swego dzieła na scenie, zmarł w tym samym roku. Ale jego praca i wytyczony przezeń kierunek poszukiwań teoretycznych pozostały[2].

O ile na Zachodzie Europy proces przechodzenia od jednego etapu Reformy do drugiego był naturalny, o tyle w Rosji na jego charakterze zaciążyły zmiany w systemie politycznym. Pierwsza wojna światowa w Europie Zachodniej powiększyła lukę pomiędzy kolejnymi pokoleniami Reformatorów. Według Kazimierza Brauna: „Pierwsza Wojna Światowa, będąc głębokim, tragicznym ludzkim doświadczeniem dla starszych i młodszych Reformatorów, odmieniła ich mentalność, postawiła nowe problemy. Jednych zniechęciła do teatru, innych podnieciła do intensywniejszego działania. Przyśpieszyła i zakończenie, i rozpoczęcie wielu karier."[3]

Sytuacja w Rosji okazała się jeszcze bardziej skomplikowana. Rewolucja Październikowa wyznaczyła drogę rozwoju zarówno teatru, jak i literatury. W kraju, gdzie przez siedemdziesiąt lat królowała jedyna słuszna doktryna, zapomniano o lirycznych i tajemniczych sztukach teatralnych, teatr zaś stał się wkrótce trybuną, z której głoszono odpowiednie i prawdziwe hasła. Z takiej Rosji wyjechał wkrótce jeden z najwybitniejszych przedstawicieli drugiego etapu Reformy - Nikołaj Jewrieinow[4]. We Francji, gdzie znalazł schronienie, zajął się działalnością teoretyczno-historyczną i świat zapamiętał go raczej jako historyka teatru niż reżysera. A przecież właśnie jego prace stać się mogły łącznikiem pomiędzy pierwszym i drugim etapem Reformy, a nawet, zaryzykujmy to stwierdzenie, etapem przejściowym między pierwszą i drugą Reformą Teatru. Jego koncepcja teatralizacji życia, stawiająca swoisty znak równości między rolą odgrywaną w teatrze a potrzebą odgrywania roli w życiu, sytuuje się w kręgu oddziaływania drugiej już Reformy, z jej dionizyjskim, a nie - typowym dla Wielkiej Reformy - apollińskim charakterem.

Inaczej potoczyły się losy najwybitniejszego i najbardziej znanego reżysera rosyjskiego związanego z Reformą. Meyerhold pozostał w Rosji. Próbując odnaleźć się w specyficznych realiach porewolucyjnych czasów, wkrótce stał się ich ofiarą. W okresie radzieckim sformułował do końca swoją koncepcję gry aktorskiej - biomechanikę, powstałą w 1921 i zaprezentowaną w 1922 roku w trakcie scenicznej realizacji *Rogacza wspaniałego*[5]. Meyerhold nie powrócił już do te-

---

[2] O koncepcji Wachtangowa zob. idem: *Poszukiwania*. Przeł. H. Bieniewski. Warszawa 1967.

[3] K. Braun: *Druga Reforma Teatru?* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1979, s. 17.

[4] Dramaturgia i prace teoretyczne Jewrieinowa, który opuścił Rosję po 1920 roku, przez długie lata znajdowały się poza horyzontem badawczym uczonych radzieckich. Szerzej na ten temat piszę w: *A teatr jej nie chciał*. W: *Od symbolizmu do postmodernizmu*. Red. P. Fast i B. Stempczyńska. Katowice 1999, s. 33-41.

[5] Koncepcję biomechaniki Meyerholda omawia M. Gordon: *Meyerholds biomechanics*. „The Drama Review" 1978, vol. 57.

atru wizyjnego, stał się piewcą i mistrzem konstruktywizmu, sięgając do starych i sprawdzonych dramatów - Ostrowskiego i Gogola[6]. O swojej koncepcji gry aktorskiej, wyrastającej z doświadczeń Craiga, powie w 1922 roku tak:

> Praca aktora w społeczeństwie przemysłowym będzie traktowana jak środek produkcji, liczący się ze względu na właściwą organizację pracy każdego obywatela... To przecież bardzo ważne, by odkryć te ruchy robotnika, które umożliwiają maksymalne spożytkowanie czasu pracy... Ponieważ zadaniem aktora jest stworzenie swoistego przedmiotu, jego środki ekspresji muszą być ekonomiczne, aby zapewnić precyzję ruchów, konieczną dla jak najszybszej realizacji zadania.[7]

Chociaż, o czym świadczy przytoczony fragment, Meyerhold odnalazł się w nowej radzieckiej rzeczywistości i stał się jej zwolennikiem, nie wynikało to zapewne z jego wewnętrznych przekonań. Rewolucja bowiem umożliwiła kontynuowanie poszukiwań i stworzenie własnego typu teatru. Jego marzenie ziściło się. W nowoczesnym, stworzonym od podstaw studiu teatralnym zrealizował kolejne przedstawienia, które weszły do historii teatru i stały się następnymi jego mitami. Sukces jednak nie trwał długo, i na nim zaciążyła sytuacja polityczna kraju. Wkrótce po premierze *Rewizora*, przedstawienia uznanego za arcydzieło światowego teatru, a utrzymanego w kategoriach formy muzycznej, ze zwielokrotnioną liczbą urzędników i przerysowanymi karykaturalnie głównymi postaciami, rozpoczęła się nagonka na reżysera. W 1938 roku władze wydały polecenie zamknięcia teatru Meyerholda, reżyser zaś zmarł, prawdopodobnie zastrzelony w więzieniu, w 1940 roku.

Nieco wcześniej, w 1930 roku popełnił samobójstwo wybitny pisarz rosyjski początku XX wieku - Władimir Majakowski. Trudno byłoby łączyć jego dramaturgię z nurtem twórczości scenicznej Błoka, Briusowa czy Andriejewa. Futurystyczne bowiem sztuki Majakowskiego nie są odpowiedzią na koncepcje Craiga i Appii, ale na postulaty Meyerholda i drugiego pokolenia Reformy. Dramat futurystyczny tworzył również - o czym rzadko pojawiają się wzmianki - inny futurysta: Władimir Chlebnikow, autor sztuki *Spaleni słońcem*. Bardziej znane dramaty Majakowskiego były raczej przeznaczone dla teatru drugiego okresu Reformy, chociaż zachowane w nich zostały i cechy jej pierwszego okresu. Wspomnijmy *Misterium-Buffo* i wykorzystane w nim elementy teatru ludowego, tak popularnego na przełomie wieków i tak afirmowanego przez wielkich Reformatorów. Zauważmy na marginesie, że sztuka owa stała się dla Meyerholda impulsem do twórczych poszukiwań. Pod jego właśnie wpływem Majakowski napi-

---

[6] Meyerhold po rewolucji zwrócił się ku repertuarowi klasycznemu, wystawiając (według zasad biomechaniki) *Las* Ostrowskiego w 1924 i *Rewizora* Gogola w 1926 roku.

[7] Jest to fragment wykładu wygłoszonego w 1922 roku. Cyt. za: J. L. Styan: *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*. Przeł. M. Sugiera. Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. 364.

sał drugą jej wersję, którą reżyser wystawił w swoim teatrze. Fakt ten, jak się wydaje, jednoznacznie potwierdza kierunek poszukiwań i Majakowskiego, i Meyerholda. Kolejne sztuki autora *Łaźni* i *Pluskwy,* chociaż nie pozbawione elementów zbliżających je ku nowatorskim tendencjom teatru, jak np. konwencja cyrku w *Łaźni,* są raczej satyrą na nową rzeczywistość niż rzeczywistym i świadomym eksperymentem dramatycznym.

Na scenie teatru Meyerholda, charakteryzującego się dekoracjami konstruktywistycznymi, z ruchomymi platformami i pomostami, co w praktyce oznaczało już zupełnie inny typ teatru niż postulowany w pismach wielkich Reformatorów, nigdy nie zagościły już liryczne dramaty przedstawicielki generacji bliskiej drugiemu pokoleniu Reformy - Mariny Cwietajewej. W jej utworach odnajdujemy zarówno wpływy teatru Craiga - z jego głównym postulatem wizyjności - jak i przedstawicieli drugiego etapu Reformy. Można odnieść wrażenie, że właśnie u Cwietajewej najbardziej widoczne są ślady nie tak znów odległego symbolizmu Błoka. Jak się wydaje, jej sztuka *Zamieć* przypomina swoim nastrojem i tematem *Nieznajomą* Błoka. W obydwu bowiem utworach ideą przewodnią stało się poszukiwanie i oczekiwanie na spełnienie marzeń, pragnień, miłości. Zbliża je ku sobie również nastrój - tajemniczy, nieziemski (Błokowska czarodziejska ulica i tajemnicza, magiczna zamieć, w którą wpatruje się bohaterka sztuki Cwietajewej) - czy nawet przestrzeń, w jakiej dzieje się akcja obydwu sztuk (i u Błoka, i u Cwietajewej jest to sala restauracyjna). Utwory dramatyczne Mariny Cwietajewej - tak jak omawianych w niniejszej rozprawie dramaturgów - zdominował żywioł liryczny. Podobnie jak u nich, w twórczości poetki próżno szukać typowych realistyczno-obyczajowych wątków i motywów. Nie odnajdziemy w niej nawiązań do sytuacji społeczno-politycznej Rosji. Nie może więc dziwić fakt opuszczenia przez nią kraju po zwycięstwie rewolucji. W 1922 roku, gdy na scenie święci triumfy biomechanika Meyerholda, Cwietajewa - ostatnia przedstawicielka lirycznego nurtu w dramaturgii rosyjskiej okresu porewolucyjnego - opuszcza kraj na stałe. Z jej wyjazdem kończy się czas tworzenia rosyjskiego dramatu lirycznego.

Realia historyczne wyznaczyły niejako drogę rozwoju Reformy i literatury w Rosji. Na dramaturgię oddziałały idee polityczne, które zubożyły jej wartość artystyczną: „Sztuki napisane w zgodzie z przyjętą doktryną nie wzbogacają, na dłuższą metę, sztuki teatru. Wierzę, że jedną z głównych zalet teatru jest jego zdolność do ciągłego i owocnego krytycyzmu wobec tych idei, które dramatopisarz uważa za najbardziej mu drogie."[8]

Na przekór temu w Rosji rozpoczęła się tendencja propagowania doktryny politycznej we wszystkich powstających oficjalnie utworach. Decyzją władz zlikwidowano teatr awangardowy - tak zakończyła się epoka jednego z centrów

---

[8] J. Arden: *To Present the Pretence: Essays on the Theatre and Its Public.* Cyt za: J. L. Styan: *Współczesny dramat ...,* s. 451.

Reformy, jakim była Moskwa. W niedalekich Niemczech w tym samym czasie do władzy doszedł Hitler. Na mocy jego decyzji kraj musieli opuścić twórcy awangardowi. Wkrótce później nastał całkowity kres Reformy. Ogarniająca Europę zawierucha wojenna ostatecznie zakończyła ten proces.

Ówczesna rzeczywistość nie zdołała jednakże zniszczyć ducha ludzi teatru. W 1932 roku, a więc jeszcze w trakcie schyłkowej fazy pierwszej Reformy, powstaje *Manifest Teatru Okrucieństwa*, ogłoszony przez Antonina Artauda, który zyskał przydomek „przekraczającego reformę"[9]. Manifest ten wkrótce stał się kanwą, na której wyrasta druga Reforma Teatru[10]. To właśnie Antonin Artaud na długo przed oficjalnym początkiem Drugiej Reformy Teatru sformułował jej zasady. Podobnie jak głosili wielcy Prawodawcy, w jego koncepcji widowisko teatralne winno składać się z wielu tworzyw: dźwięku, światła, tańca. Jednak jego żądania wobec teatru okazały się znacznie większe. Nowoczesny teatr winien wyzbyć się całkowicie podziału na scenę i widownię, zerwać z dualizmem autora i reżysera (zastąpić ich obu miał jeden twórca) oraz, co najważniejsze, złożyć ofiarę ostateczną ze słowa, używanego odtąd jako element brzmiący nie zaś semantycznie określony.

Wraz z nowymi koncepcjami teatralnymi pojawiły się nowe formy dramatu, „przystosowane" do wystawiania na scenie stworzonego od podstaw teatru.

W Europie Zachodniej powstają utwory dla teatru absurdu, opartego na formach geometrycznych, uproszczonych postaciach i ruchu scenicznym, tworzącym strukturę odbieraną jako kombinacja kodów i konwencji teatralnych. Literackim wyznacznikiem takiego teatru stały się dwa utwory: *Łysa śpiewaczka* Eugene'a Ionesco[11] oraz *Czekając na Godota* Samuela Becketta[12]. W odniesieniu do drugiego z wymienionych dramatów można mówić nawet o pewnym nawiązaniu do symbolizmu, gdyż da się w nim odnaleźć typową dla symbolistów obsesję eschatologiczną, wskazuje bowiem na przybliżanie się końca świata[13]. Z symbolizmem, a więc kierunkiem najbardziej związanym z interesującym nas pierwszym okresem Reformy, łączy tę sztukę coś jeszcze - pozorność czasu i miejsca, ich „niedookreślenie" Należy zatem przypuszczać, że uznany za symbol współczesności utwór *Czekając na Godota* stanowić może kolejne ogniwo w rozwoju dramaturgii, które zjednoczyło w sobie nie tylko teorie współczesnej mu awangardy teatralnej i literackiej, ale również awangardy przeszłości - symbolizmu. Wspomniane utwory otworzyły nową epokę w historii dramatu. Podobną drogą, jak się wydaje, podąża przedstawiciel najnowszej dramaturgii

---

[9] Manifest Artauda omawia K. Braun: *Wielka Reforma Teatru. Ludzie - idee - zdarzenia.* Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. 160.

[10] Terminem „Druga Reforma" posługuje się K. Braun: *Druga Reforma...*

[11] L. Eustachiewicz: *Współczesna dramaturgia.* Warszawa 1980, s. 23.

[12] Ibidem, s. 25.

[13] Ibidem, s. 27.

rosyjskiej – Aleksiej Szypienko[14]. Swoboda, z jaką pisarz ten operuje czasem i przestrzenią, może skłonić do uznania jego sztuk za wytwór oddziaływania awangardowych teorii teatru, stanowiących podstawę Drugiej Reformy Teatru.

Rozpatrywanie relacji pomiędzy późniejszymi dramatami i teoriami teatralnymi wykracza daleko poza ramy niniejszego studium. Niemniej jednak, co wypada na zakończenie podkreślić, łączność pomiędzy dramatem i teatrem jest niezwykle silna. Jak bowiem powiedział jeden z wybitnych polskich twórców teatralnych Henryk Tomaszewski: „Nie wyobrażam sobie żadnego teatru bez literatury. Teatr od tysięcy lat opowiada zmyślone zdarzenia, pozostawiając jednak widzowi ich ocenę i zrozumienie. Brecht powiedział: »Kurtyna zapadła, ale wszystkie pytania pozostały otwarte«."[15]

Wzajemne przenikanie się teatru i dramatu umożliwia nie tylko prześledzenie procesu rozwojowego tych dwóch dziedzin sztuki, ale przede wszystkim osadzenie w konkretnym kontekście kulturowym. Skłania również do poszukiwań odpowiedzi na te pytania, o których mówił niegdyś Brecht. Jakie bowiem czasy – taki teatr i dramat.

---

[14] Dramaturgią A. Szypienki zajmuje się H. Mazurek: *Po lekturze dramatów Szypienki.* W: *Literatura rosyjska w nowych interpretacjach.* Red. eadem. Katowice 1995, s. 152; a także eadem: *Dwudziestowieczny dekadentyzm czy nowa forma dramatu? (O sztukach Aleksieja Szypienki).* W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze". T. 19: *Schyłek wieku.* Red. B. Stempczyńska. Katowice 1998.

[15] Słowa te zaczerpnęłam z rozmowy Mariusza Urbanka z Henrykiem Tomaszewskim: *Mowa bez słów.* „Polityka" 2000, nr 16, s. 63.

Ядвига Грацля

Русская драматургия рубежа XIX и XX веков на фоне изменений театра в Европе

Резюме

Под названием „изменения театра” подразумеваются здесь теории, выработанные Гордоном Крейгом, Адольфе Аппией и Георгом Фуксом и отнесенные к первому периоду Большой реформы европейсного театра. Реформа, по мнению автора настоящей работы, является самым выразительным свидетельством перемены облика театральной сцены тогдашнего времени.

Формулировка темы работы предполагает найти и классифицировать взаимосвязи между драмой и теорией театра и определить степень отражения данной теории в конструкции драмы.

Материалом для анализа послужили, кроме теоретических высказываний первых Реформаторов, многие драматические произведения, возникшие между 1880 и 1916 годами. Самыми важными показались нам драмы Александра Блока - *Балаганчик, Король на площади, Незнакомка, Песня судьбы, Роза и крест,* в которых достаточно полно отразилось новшество театральных идей 1880-1916 годов. Рядом с произведениями Блока анализировались избранные драмы других русских писателей: Константина Бальмонта *Три расцвета,* Валерия Брюсова *Земля,* Федора Сологуба *Победа смерти,* Леонида Андреева *Океан, Жизнь Человека.* В наши исследования включены также драмы западноевропейских драматургов: Августа Стриндберга *Игра снов* и *В Дамаск,* Гуго фон Гофмансталя *Шут и смерть, Каждый, Ариадна на Ныксос,* Станислава Выспянского *Свадьба.* Как в русских, так и в западноевропейских пьесах заметно влияние театральных теорий, которые в разных драмах отразились по-разному. Все анализированные в нашей диссертации драмы принадлежат Teaterdramen, о чем свидетельстует их композиция и, прежде всего, указания авторского комментария. При учете всех предпосылок, помещенных в тексте драмы, получится спектакль, отражающий концепции Реформаторов, которые, в своих высказываниях, считали необходимым переобразить облик театральной сцены. По мнению Крейга, Аппии и Фукса, а тоже, что заслуживает внимания, многих драматургов того же времени, театр должен лишиться влияний реальной действительности и превратится в своего рода храм искусства.

В нашей диссертации, что надо подчеркнуть, драма рассматривается как произведение построенное из многих материалов, кроме слова, это свет, цвет, звук, значит она - явление, существующие на грани литературы и театра.

Самую большую часть наших рассуждений составляет анализ пространственных отношений. Главной чертой новаторского пространства является его „несуществование” в реальной действительности. Вместо подделки реальности, оно превращается

в единственную действительность театра, которую заполняют символы, свет, цвет и музыка. Как нам показалось, именно в драмах рубежа столетий, такое явление находит место. Среди анализированных произведений, учитывая степень отражения театральных концепций, можно выделить две группы. В состав первой вошли пьесы, в которых пространство разделяется на два типа: традиционное и новаторское. Традиционный тип пространства драмы - это отражение реальной действительности. Новое пространство лишено всех ограничений, и прежде всего, как предлагал Крейг, реального времени и места. Новаторский тип пространственных отношений наблюдается также во второй группе рассматриваемых пьес, названных в нашей монографии драмами монументального пространства. Конечно, и в таком - монументальном, неограниченном, пространстве, нуждались Реформаторы.

Вторая часть нашей работы посвящена исследованию конструкции персонажей драмы с точки зрения места, которое они занимают в спектакле и требований, которые должен выполнить исполняющий их актер. Вследствие установленного анализом образа персонажей драмы, мы пришли к выводу, что сценическое исполнение этих героев требует участия в нем актера Реформы.

Актера Реформы требуют как традиционные, так и новые герои, он должен отбросить традицию, понять требования персонажа и целиком подчинится ему.

Как нам показалось, самым выразительным свидетельством отражения теорий Крейга, Аппии и Фукса в драматургии рубежа столетий, является роль, которую исполняют в анализированных пьесах другие чем слово, материалы (свет, цвет, звук). Реформаторы театра обращали внимание на особую роль именно этих компонентов в спектаклях, которые должны были ставиться по новаторским пьесам рассматриваемых здесь авторов. В исследуемых нами драматических произведениях свет, цвет, звук - не только компоненты декорации, они обладают определенным значением, но прежде всего, они - компонент возникающего на сцене, по предложению Крейга, театрального видения, сrособного передавать значения и идеи. Тщательный анализ драматических произведений рубежа веков и их связей с теориями Большой реформы европейского театра показал, что эти теории в самой большой степени отразились именно в драмах, в меньшей - в спектаклях. Пространство, персонажи и композиция рассматриваемых пьес построены согласно теориям, касающимся театра, для которого они возникли. Как однако вскоре показалось, театр не принял всех концепций Реформаторов, в чем убеждают изменения сцены, заметные во время второго периода Реформы. Теории первых Реформаторов остались для театра *idee fixe* и сохранились лишь в драматургии.

Jadwiga Gracla

The Russian Dramaturgy of the Turn of the 19th and 20th centuries in the Light of the Theatre Transformations in Europe

Summary

The present dissertation is an attempt to handle the remarkably variegated and interesting material. As its title itself suggests, the dissertation is built around two focal points. The issues discussed here include, on one hand, the selected works of Russian and Western dramatists, which arise no objections, and, on the other hand, the reformatory conceptions of the theatre which were contemporary with the aforementioned plays. We are particularly concerned here with those reformatory conceptions which relate to the Great Reform of the Theatre and which provide a context for our analysis of the construction of the literary works. Such orientation of the scientific research denotes in practice an examination of the relationship between drama, which is conceived here as, first of all, a theatrical work of art and a selected theory of the theatre.

On the pages of the present dissertation the structure of the selected dramatic works which were created between 1880 and 1916 is being traced. The aforementioned period of 1880 que 1916 is recognised as the first stage of the Great Reform of the theatre, it being time of the creative activity of its eminent legislators - Edward Gordon Craig, Adolphe Appia and Georg Fuchs. This very fact played and important role in the considerations concerning the relationship between dramaturgy and the art of theatre.

The study includes an in-depth analysis of the plays of Alexander Blok, whose almost entire literary output is presented on the pages of the present dissertation. Besides, the plays which became the subject of our consideration are the selected works of other Russian writers-symbolists - Konstanty Balmont's *Three Mornings*, Walery Briusows *The Earth*, Fiodor Sołogub's *Victory of Death*, Leonid Andriejew's *Ocean*, *The Life of Man*. Moreover, the discussion extends over the following works of the Western European writers: August Strindberg's *Play of Dreams* and *To Damaskias*, Hugo von Hofmannsthal's *Every*, *The Fool and the Death*, *Ariadna at Nyxsos* and Stanisław Wyspiański's *The Wedding Party* and *The Legion*.

The most extensive part of the current study, the chapter titled THE NEW SCENE THE NEW SPACE is devoted to the spacial architectonics of the drama and its relationship with the respective theories of the theatre.

The analysis of the scenic space made it possible to classify the presented dramatic works into two groups. The first of the groups includes the plays whose space is divided into two plans: the traditional plan, which is possible to be presented by means of the devices accessible to the box-stage and which exists side by side as parallel to or as remaining in a relation of dependance with the innovatory plan.

Another type of the construction of the innovatory spacial architectonics can be observes also in the second group of the analysed plays which we call here the dramas of the monumental space. It is about such unlimited and absolutely fabricated world of the theater that the Reformers were dreaming.

The interests of the Great Reformers concerning the acting are reviewed in the third part of the thesis titled THE LIVING DOLL. The assumption of the study was finding relationship between the theory of the reformers and the composition of the plays. As a result of the analysis which was carried out in this chapter we came to a conclusion that the characters in the discussed type of dramaturgy, in order to be fully transposed into a scenic figure, need the participation of an actor who is formed under the influence of the theory of the New Reform

The analysis carried out in this part of the dissertation proved that it is this kind of actor that the is needed both by the traditional characers (i.e. the characters whose archetypes already functioned in the literary tradition) and by the innovatory ones.

The most outstanding testimony of the presence of the ideas postulated by the great Reformers in the dramaturgy of the turn of centuries is the role which was attributed to the elements of the dramatic material other than a word (a word was rejected by Craig, Appia and Fuchs on the basis that a word on its own is incapable of creating vision). These (non-verbal) elements include: light, colur, sound. The question of the non-verbal elements is taken up and discussed in the fourth part of the work titled INSTEAD OF A WORD. It is impossible to over-appreciate the importance of these very components of performance in the productions created by the Great Reformers where they became the elements of Craig's desired „vision that appeals to the spectator without words".

Careful examination of the construction of the selected dramatic works from the perspective of their similarity to the chosen theatrical theories of the turn of the 19th and the 20th centuries authorised us to claim that it is in the scenic works that the most visible traces of these theories are left. As it is known, the Reform of Theatre ended in 1941, only sixty years after it was born. Many of its demands fell in oblivion in the course of history, many were verified and, although one cannot of course question its influence on the direction which the development of theatrical art followed, one can assert that it is exactly in the drama where the most conspicuous traces of the phenomenon were left. The current dissertation is an attempt to prove this assertion.

Jadwiga Gracla

Dramaturgia rosyjska przełomu XIX i XX wieku w świetle przemian teatru w Europie

Wykaz ważniejszych błędów dostrzeżonych w druku

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
30		3	*Dürremat*	*Dürrenmatt*
88		1	Colerdge'a	Coleridge'a
131		1	*Dürremat*	*Dürrenmatt*

Cena 18 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-1109-9